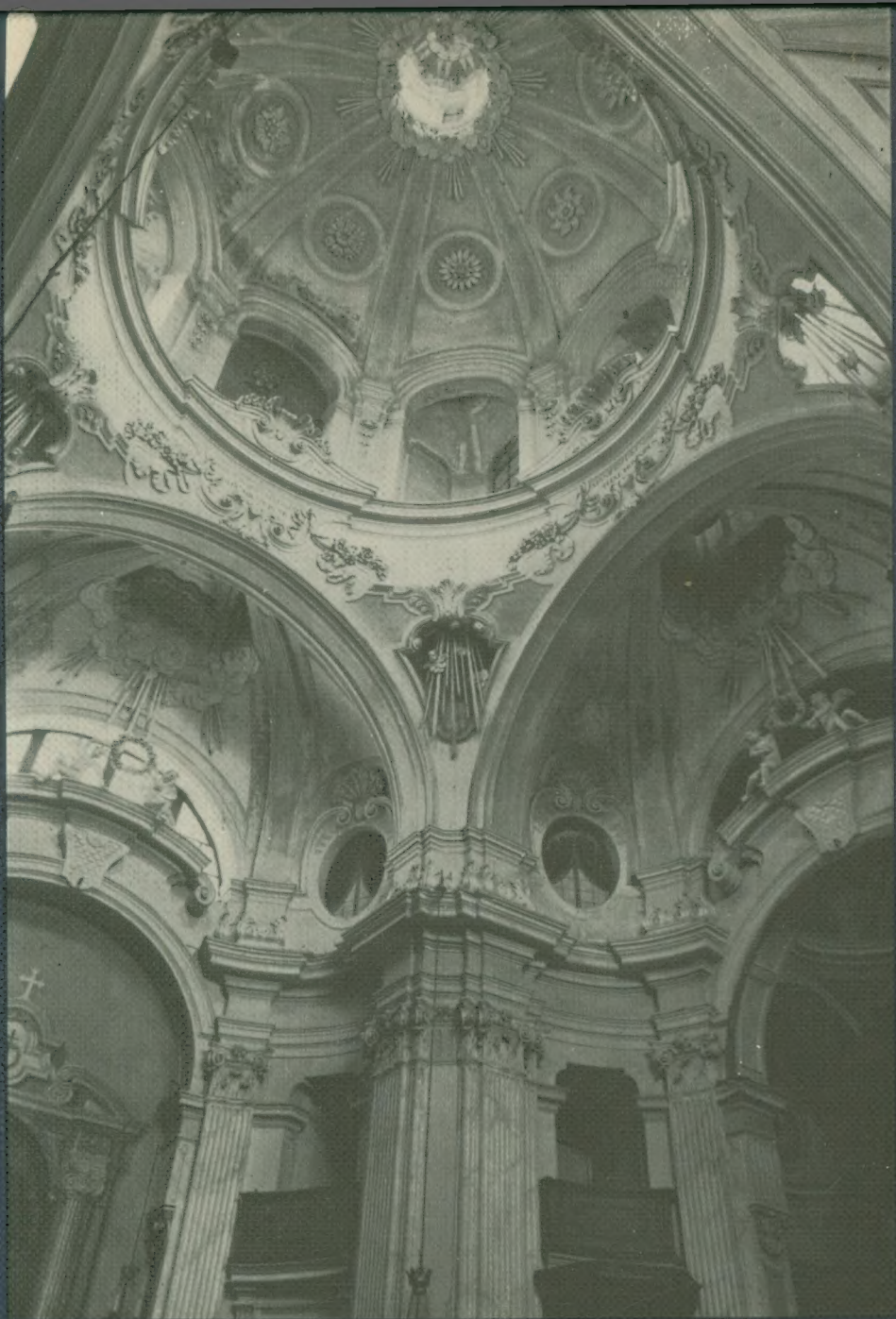




BERNARDO VITTONI
E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO
NEL SETTECENTO



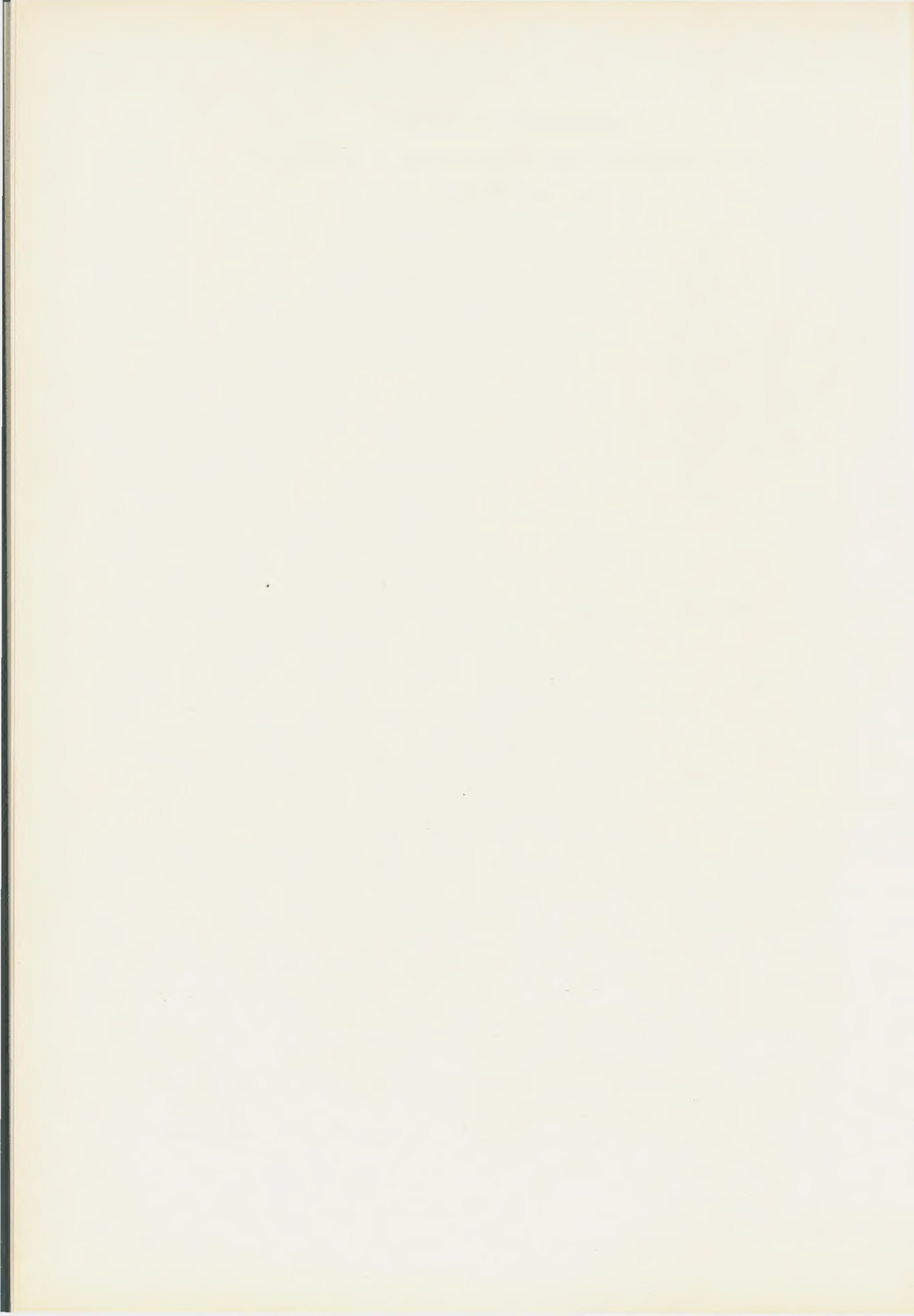
ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO

In copertina:

B. VITTONI

Chieri, Chiesa di San Bernardino.

BERNARDO VITTONI
E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO
NEL SETTECENTO



BERNARDO VITTONI
E LA DISPUTA
FRA CLASSICISMO E BAROCCO
NEL SETTECENTO

ATTI
DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
PROMOSSO DALL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
NELLA RICORRENZA
DEL SECONDO CENTENARIO DELLA MORTE DI B. VITTONI

21-24 settembre 1970

TOMO SECONDO

TORINO
ACCADEMIA DELLE SCIENZE
1972

INSTITUTIONAL REVIEW BOARD
OF THE UNIVERSITY OF TORINO
FOR THE PROTECTION OF HUMAN SUBJECTS
OF RESEARCH

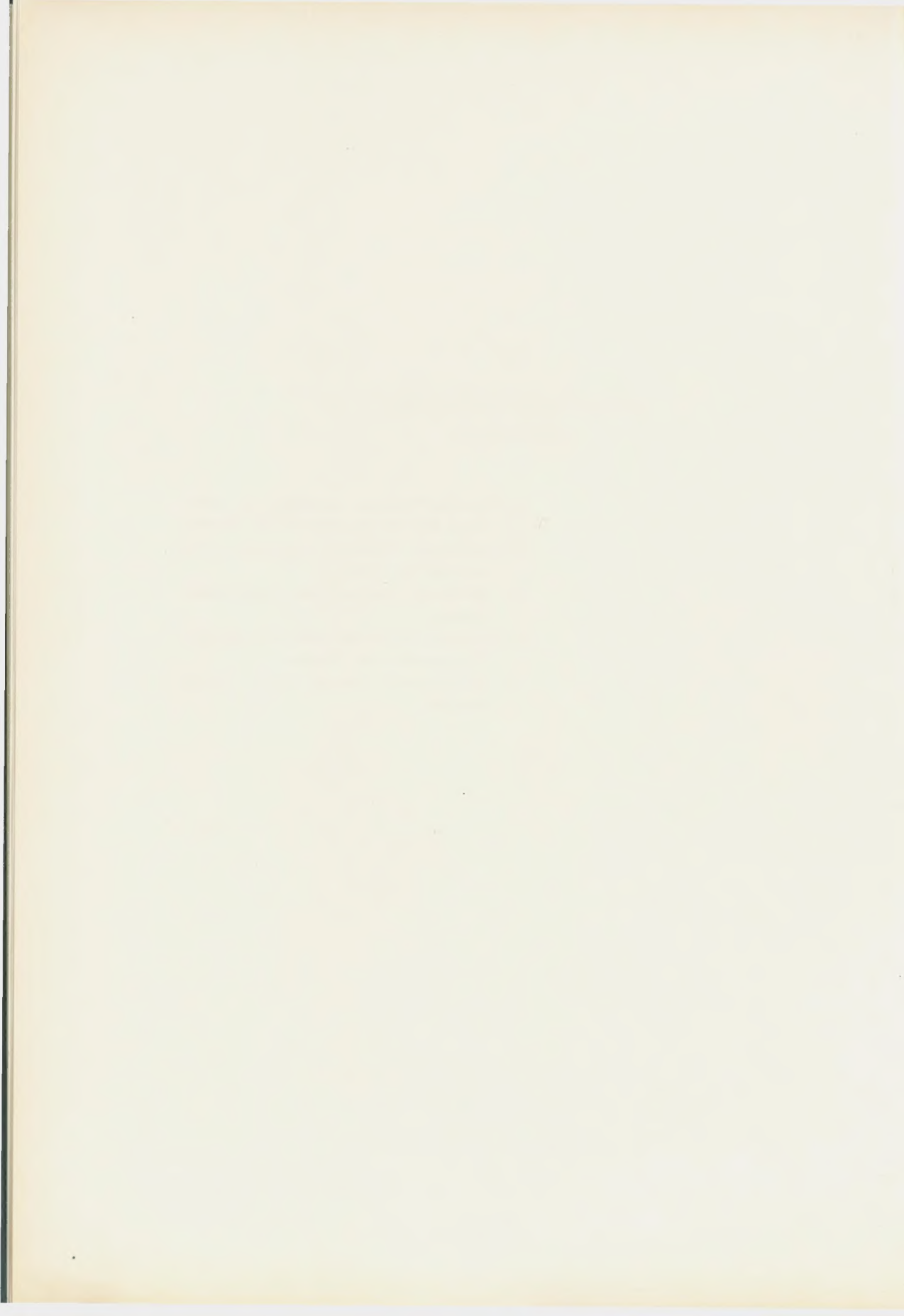
THE UNIVERSITY OF TORINO
INSTITUTIONAL REVIEW BOARD
FOR THE PROTECTION OF HUMAN SUBJECTS
OF RESEARCH
P.O. BOX 1126
10128 TORINO, ITALY
TELEPHONE: 011/3531111
TELEFAX: 011/3531111

II

BERNARDO VITTONE

(continuazione)

- C. NORBERG-SCHULZ, *Centralità ed estensione nelle opere sacre di B. Vittone.*
- W. OECHSLIN, *Vittone e l'architettura europea del suo tempo.*
- W. MUELLER, *Vittone ed il mondo stereotomico.*
- M. FAGIOLO, *L'universo della luce nell'idea d'architettura del Vittone.*
- P. PORTOGHESI, *Vittone nella cultura europea.*



CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

CENTRALITÀ ED ESTENSIONE
NELLE OPERE SACRE DI BERNARDO VITTONE

Il D'Alembert aveva definito l'aspetto più saliente del Seicento col termine di « *esprit de système* », evidenziando così l'aspirazione tipica dell'epoca al raggiungimento di un sistema completo ed integrato, basato su assiomi e dommi *a priori*. Nella ricerca di una certezza assoluta l'individuo poteva rivolgersi sia alla Chiesa Romana restaurata dalla Controriforma, sia ad una qualsiasi delle scuole della Riforma stessa, basate tutte sulla più completa accettazione della veridicità del verbo biblico, o ai grandi sistemi filosofici di Descartes, Hobbes, Spinoza o Leibniz, oppure alla monarchia assoluta per « diritto divino ». L'atteggiamento era più che naturale, presentando tentativi analoghi anche se diversi di costituire delle sostituzioni per il *cosmo* medioevale perduto. Data la pluralità dei sistemi, la loro divulgazione fu essenziale. Essa poteva comunque acquistare di significato e divenire effettiva solo se messa in rapporto con un *centro* che rappresentasse gli assiomi e le proprietà fondamentali del sistema. Questi fuochi religiosi, scientifici, economici o politici che fossero, irradiavano forze centrifughe che contemplate dal loro stesso centro non presentavano limiti di spazio. I sistemi del Seicento ebbero quindi carattere « aperto ». Partendo da un « punto » fisso potevano essere estesi illimitatamente. Questo tipo nuovo di rapporto con l'infinito compare la prima volta negli scritti di Giordano Bruno: « Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza » (1). In questo cosmo illimitato, *movimento* e *forza* assunsero importanza fondamentale. Cento anni dopo le stesse riflessioni ritorneranno nella filosofia del Leibniz;

(1) G. BRUNO, *De l'infinito universo e mondi*, Dialoghi I, III (1584).

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

CENTRALITÀ ED ESTENSIONE
NELLE OPERE SACRE DI BERNARDO VITTONE

Il D'Alembert aveva definito l'aspetto più saliente del Seicento col termine di « *esprit de système* », evidenziando così l'aspirazione tipica dell'epoca al raggiungimento di un sistema completo ed integrato, basato su assiomi e dommi *a priori*. Nella ricerca di una certezza assoluta l'individuo poteva rivolgersi sia alla Chiesa Romana restaurata dalla Controriforma, sia ad una qualsiasi delle scuole della Riforma stessa, basate tutte sulla più completa accettazione della veridicità del verbo biblico, o ai grandi sistemi filosofici di Descartes, Hobbes, Spinoza o Leibniz, oppure alla monarchia assoluta per « diritto divino ». L'atteggiamento era più che naturale, presentando tentativi analoghi anche se diversi di costituire delle sostituzioni per il *cosmo* medioevale perduto. Data la pluralità dei sistemi, la loro divulgazione fu essenziale. Essa poteva comunque acquistare di significato e divenire effettiva solo se messa in rapporto con un *centro* che rappresentasse gli assiomi e le proprietà fondamentali del sistema. Questi fuochi religiosi, scientifici, economici o politici che fossero, irradiavano forze centrifughe che contemplate dal loro stesso centro non presentavano limiti di spazio. I sistemi del Seicento ebbero quindi carattere « aperto ». Partendo da un « punto » fisso potevano essere estesi illimitatamente. Questo tipo nuovo di rapporto con l'infinito compare la prima volta negli scritti di Giordano Bruno: « Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza » (1). In questo cosmo illimitato, *movimento* e *forza* assunsero importanza fondamentale. Cento anni dopo le stesse riflessioni ritorneranno nella filosofia del Leibniz;

(1) G. BRUNO, *De l'infinito universo e mondi*, Dialoghi I, III (1584).

ma già nell'universo più semplice e più razionale di Descartes, l'*estensione* spaziale è la proprietà fondamentale delle cose tutte, i cui diversi « movimenti » ne definiscono le differenze. Si capisce così come i due aspetti della fenomenologia barocca: la sistematica e la dinamica, anche se in apparenza contraddittori, formino invece una totalità significativa. L'esigenza di appartenere ad un sistema, bensì assoluto ed integrato, ma al tempo stesso aperto e dinamico, è dunque l'aspetto più caratteristico dell'età barocca.

I termini usati a sottolineare la « forma mentis » del periodo: « sistema » e « centralizzazione », « estensione » e « movimento », possono essere adoperati anche per descrivere l'architettura barocca. Se si osserva una pianta di Parigi e dintorni nel 1740, si vedrà come il paesaggio spaziale in essa contenuto, sia stato sottoposto ad un'organizzazione di sistemi centralizzati aventi un'estensione ideale « ad infinitum » (1). Tali sistemazioni risalgono in gran parte già al Seicento. In un contesto ancor più vasto, Parigi rappresentava il centro di un sistema analogo che comprendeva tutta la Francia. Esaminando la pianta suddetta, con una lente di ingrandimento, si noterà anche come i singoli elementi, gli edifici, siano organizzati su schemi analoghi. Sarebbe infatti arduo nominare un'altra epoca storica, in cui la corrispondenza tra la forma di vita e l'ambiente architettonico risultino tanto evidenti. È facile comprendere questo rapporto se si pensa che anche l'universo era inteso come estensione geometricamente ordinata, un'estensione che tendeva sempre a risalire verso quel « centro » significativo, verso quel punto cioè che incorpora il « domma » fondamentale dell'« habitus mentis ». Considerata in relazione a questo fuoco, l'esistenza dell'uomo acquista di significato e si esprime spazialmente attraverso tutto un sistema di movimenti e di « percorsi » possibili, convergenti al centro.

Anche l'architettura rinascimentale preferì schemi centralizzati, sia nell'organizzazione dei singoli edifici che nella progettazione di « città ideali ». Questa centralizzazione ebbe comunque un carattere statico e concluso, basato su una distribuzione uniforme degli edifici. I sistemi non oltrepassarono limiti chiaramente definiti e capeggiavano isolatamente nel paesaggio, quasi a sottolineare un'individualità assai pronunciata; a differenza degli elementi variati dei sistemi barocchi partecipi e subordinati ad un fuoco dominante. Questo mutamento di enfasi sarà espresso chiaramente nella nuova concezione di città « capitale » che stabilisce

(1) E. N. BACON, *Design of Cities*, London 1967, pp. 180-81.

un termine di riferimento per tutto un universo (1). Il carattere dinamico ed « aperto » della capitale era determinante per la sua struttura interna. Le strade diritte e larghe permettevano una libertà maggiore di movimento sia alla gente che ai veicoli, seguendo la nuova esigenza di « partecipazione », e realizzando così l'aspirazione barocca alla sistematizzazione.

Lo sviluppo dell'architettura sacra barocca si basa sugli stessi motivi fondamentali. Le chiese più grandi derivano dallo schema tradizionale della basilica, mentre quelle più piccole e le cappelle comportano soluzioni centralizzate. È comunque di fondamentale importanza riconoscere che la disposizione delle grandi chiese longitudinali comprende di regola un centro saliente, evidenziato da una cupola o da una rotonda incorporata, mentre quelle minori contengono in genere un asse longitudinale. Ambedue i tipi si adeguano quindi alla nuova esigenza di compartecipazione ad un sistema spaziale esteso. Qualunque sia la forma e la particolare funzione, ogni chiesa costituisce un fuoco o il « luogo » in cui vengono rappresentati dei dommi fondamentali. La centralizzazione barocca differisce quindi da quella rinascimentale sia nel contenuto che nella forma.

Nelle prime chiese barocche *centralizzazione ed estensione sono rappresentate rispettivamente da un asse verticale e da un asse orizzontale*, una nuova enfasi è data quindi ad ambo le direzioni. I due aspetti, egregiamente *composti* negli esempi migliori, non si fondono però a formare nuove sintesi. Nel Seicento comunque si riuscì a definire in maniere diverse sia il centro che l'estensione spaziale e si cercò di creare una sintesi organica. Servendosi di una continuità plastica pronunciata, il Borromini conferì un dinamismo nuovo ai movimenti verticali e orizzontali. Il suo ultimo saggio sullo spazio, la cappella di Propaganda Fide, è una magnifica sintesi delle principali intenzioni dell'epoca: centralizzazione e longitudinalità, continuità verticale e orizzontale, uniformità di struttura e « apertura » spaziale.

Le opere del Guarini mettono sistematicamente in atto le innovazioni proposte dal Borromini. Il Guarini considera proprietà fondamentale della natura, un movimento pulsante espansivo: « Il moto spontaneo di dilatazione e contrazione non procede da alcun principio; ma è diffuso per l'intero essere vivente » (2). I concetti barocchi di estensione e movimento si arricchiscono

(1) G. C. ARGAN, *L'Europa delle Capitali 1600-1700*, Genève 1965.

(2) G. Guarini, *Placita Philosophica*, Paris 1665, p. 755.

così di un'interpretazione vitalistica. Diversi mezzi formali di importanza fondamentale vengono creati a questo scopo dal Guarini. L'estensione orizzontale è definita da schemi continui, elaborati su elementi spaziali compenetranti o interdipendenti, mentre l'asse verticale, a partire dal centro, presenta tutta una serie di volte sovrapposte. Si vengono così ad unificare due concetti di infinito: la terrena infinità dell'estensione orizzontale e l'infinità celeste del movimento verticale. Di regola l'estensione orizzontale viene interpretata come movimento centrifugo ma la posizione specifica dell'edificio può determinare l'accentuazione di uno o più assi, ed un movimento longitudinale è sempre presente. L'impressione di « apertura » è comunicata inoltre da una struttura « diafana ». La forma plastica si riduce più o meno allo scheletro ricoperto da membrane secondarie che creano un rapporto cinetico tra esterno e interno, mentre le cupole sono o troncate o interpretate come un intreccio di costole. Le soluzioni guariniane risentono ovviamente dell'influenza di edifici da lui osservati all'estero. Durante il soggiorno a Parigi ebbe occasione di conoscere le strutture diafane dell'architettura gotica e così pure le opere di François Mansart che presentavano innovazioni di importanza notevole per il tardo barocco. Nella chiesa della Visitazione, per esempio, si riscontrano le prime vere interpenetrazioni spaziali e la cupola tronca, e nella chiesa della Val-de-Grâce uno schema a raggiera è inserito in una basilica longitudinale.

Le chiese della tarda architettura barocca del primo Settecento rimarranno in gran parte fedeli ai principi guariniani. La facoltà di creare organismi spaziali estesi, per mezzo di « cellule » compenetranti o interdipendenti, sarà elaborata da diversi architetti, come Lucas von Hildebrandt ed i Dientzenhofer. Altri come Johann Michael Fischer e Balthasar Neumann, prenderanno la via dei diafani organismi centralizzati, raggiungendo soluzioni che vengono giustamente definite dalla parola tedesca « *Zweischaligkeit* », cioè a doppia delimitazione spaziale. Gli edifici di Fischer e Neumann sono determinati dall'*interno*, e il muro perimetrale è concepito come un elemento « distante » e relativamente inarticolato. Questo fatto illustra la differenza tra la loro maniera e la « complementarità » di Kilian Ignaz Dientzenhofer. Possiamo vedere in questo un desiderio di abbandonare la persuasiva retorica barocca, per cui viene data una nuova interpretazione più astratta ai concetti di centro ed estensione.

Le opere sacre di Bernardo Vittone costituiscono un capitolo di particolare interesse in questa grande tradizione. Anche egli

ellesse a motivo dominante lo spazio diafano centralizzato, e mise in opera le idee guariniane sul movimento e sull'apertura verticale, meglio di ogni altro contemporaneo. Mentre in genere i maestri dell'epoca amavano rinchiudere i loro complessi sistemi spaziali entro una serie di volte relativamente semplici, lasciando ad affreschi illusionisti il compito di creare effetti di apertura verticale, il Vittone rialza le pareti diafane lungo tutto l'edificio scavando i pennacchi e perforando le volte. Egli realizza in maniera sublime il concetto di *centro luminoso*, concretizzando quindi in una forma convincente, uno dei fondamentali archetipi.

Gli attributi formali degli spazi vittoniani sono già stati analizzati dettagliatamente da Paolo Portoghesi nella monografia sull'architetto; è mia intenzione quindi solo di mettere in rilievo quei fattori essenziali che servono a convalidare la mia interpretazione generale. Fin dalla prima opera significativa, il Santuario del Vallinotto del 1738, le intenzioni fondamentali del Vittone sono chiaramente presenti. La pianta si considera in genere derivata dal Sant'Ivo, mentre lo sviluppo verticale è del tutto diverso. Invece di ripetere la continuità dell'edificio borrominiano, il Vittone introduce un sistema regolare di archi portati dai sei pilastri principali, trasformando così la complessa pianta terrena in un semplice esagono. Dietro gli archi, le volte perforate delle absidi lasciano fluire la luce. Essa penetra nell'edificio attraverso « camere di luce » che si aprono anche direttamente sullo spazio principale sovrastante gli archi. Si ha quindi l'impressione che questi si equilibrino liberamente nell'ambiente mentre le absidi si trasformano in alte camere di luce. La soluzione deriva ovviamente dalla chiesa del Carmine del Juvarra ed anche dalle suggestioni berniniane riguardo sorgenti nascoste di luce. Lo spazio così composto non è coronato da una volta tradizionale; invece dell'emisfero abituale compare un intreccio guariniano di costole che lascia intravedere un cielo infinito e irreale. La struttura della cappella del Vallinotto può essere definita come uno scheletro centralizzato inserito in uno spazio esteso e luminoso.

Una soluzione analoga compare anche nella cappella di Corteranzo, forse di poco posteriore. Qui l'organizzazione spaziale è più semplice: tre ovali secondari circondano lo spazio principale secondo il principio di accostamento pulsante da me altrove definito (1).

(1) C. NORBERG-SCHULZ, *Lo spazio nell'architettura post-guariniana. Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, « Accademia delle Scienze di Torino », 1970.

Gli elementi spaziali comunque si distinguono a mala pena. Anche qui le volte sono così perforate da formare uno scheletro immerso in uno spazio continuo.

Per la chiesa di San Bernardino a Chieri, del primo periodo, il Vittone dovette adattarsi alla pianta a croce greca tradizionale che era stata pensata da un altro architetto inizialmente responsabile della fabbrica. Questa limitazione obbligata non fa che accentuare le intenzioni vittoniane. Ritroviamo le volte perforate sulle braccia della croce, ed anche i pennacchi sono scavati per far passare il flusso della luce. Questa discende dalle alte camere di luce intorno al tamburo, che qui appare come uno scheletro diafano. Le camere di luce conferiscono all'esterno del tamburo un andamento complesso che riecheggia la pianta a crociera. L'affascinante trovata di utilizzare le braccia della croce greca come camere di luce è poi ripetuta in maggiori dimensioni nel progetto per una grande chiesa parrocchiale, che costituisce l'interpretazione più monumentale del Vittone sul tema di asse verticale circondato da strati di luce e di spazio. Più piccola ma più convincente è la Santa Chiara a Bra del 1742. Qui la pianta è basata su un circolo compenetrato da quattro ovali che formano una croce greca, ma come a Corterano le cellule vengono riassorbite otticamente dalla continuità spaziale. L'ambiente risulta come una « Halle » alta, centralizzata, dominata da un baldacchino circondato da una zona luminosa. La derivazione del sistema perimetrale dal Carmine del Juvarra è qui assai evidente. Nel San Gaetano a Nizza della stessa epoca, il Vittone applicò lo stesso schema ad una pianta ovale longitudinale divisa in sei sezioni, e di nuovo, al progetto esagonale per la chiesa dei Chierici Regolari a Torino. Tutte queste opere di accento nettamente dinamico, conferiscono l'impressione suavia di retorica barocca.

Negli edifici seguenti egli raggiunge una interpretazione più controllata e più semplice delle stesse intenzioni fondamentali. La transizione si nota già nella seconda soluzione per Santa Chiara a Torino dove alla luce a sorgente indiretta, seminasosta, subentrano invece le grandi perforazioni di superfici che si estendono come membrane tra gli elementi di uno scheletro ben definito. La zona più bassa conserva comunque una doppia delimitazione spaziale completamente sviluppata. La pianta del Vittone, come risulta dal trattato sulle *Istruzioni Diverse*, conferma quanto egli fosse consapevole di questa proprietà, come pure dell'effetto scheletrico dei pilastri, degli architravi e degli archi. Nella Santa Chiara vi è anche una continuità verticale più diretta che nei precedenti

edifici, in quanto i larghi pilastri tra le braccia della croce greca, sono sviluppati in modo da creare movimenti pronunciati di ascensi. Si potrebbe anche aggiungere che il motivo può dirsi derivato dal progetto di Michelangelo per il San Giovanni dei Fiorentini. Una soluzione analoga si rinverrà a Rivarolo Canavese dove Vittone raggiunge una sintesi singolare dei caratteri tardo barocchi e di quelli neoclassici. La stessa semplicità anche se meno classicheggiante, marca i due magnifici ambienti di Grignasco e di Borgo d'Ale, impiantati su un esagono regolare ove gli angoli sono definiti come linee salienti di tensione, intercalati da caratteristici « archi » liberi che si espandono separatamente dalla volta, attraverso larghe perforazioni. A Grignasco l'altezza dei membri primari corrisponde alla trabeazione che circonda lo spazio, come in quasi tutte le prime chiese Vittoniane, mentre a Borgo d'Ale ritorna il sistema romano più monumentale, che distingue le membra primarie da quelle secondarie (1). In ambo gli edifici lo spazio presenta la doppia delimitazione; questa è particolarmente sensibile a Borgo d'Ale ove il Vittone, in omaggio alle sue prime opere, impiega finestre schermate al di sotto della volta. Gli archi primari che formano un circolo completo, e la serie regolare delle absidi, conferiscono a Borgo d'Ale un'apparenza di rotonda, come un tardo Pantheon barocco che ha assimilato i principi classici fondamentali in modo assai più convincente della maggior parte degli edifici neoclassici.

L'esame delle chiese del Vittone dimostra che si possono intendere quali variazioni di alcuni motivi fondamentali. In genere il punto di partenza è stabilito dal volume verticale centralizzato. Nel paesaggio cittadino o agreste, le sue chiese si stagliano come veri fuochi, risaltano come assi verticali posti a marcare i punti di arresto dell'estensione orizzontale. Questa impressione è accentuata dalla sovrapposizione di strati indicativi del sistema delle camere di luce all'interno. Sebbene la centralizzazione predomini nel contesto generale, la parte inferiore degli edifici assume in genere un andamento ondulato borrominiano, che stabilisce un rapporto tra lo spazio interno e quello urbano esterno.

Le piante centralizzate partono in genere da un esagono regolare o una combinazione di croce greca ed ottagono. In ambo i casi le cellule secondarie perimetrali sono unificate spazialmente od otticamente per formare una continuità. Vittone così non tentò

(1) Si trova questo sistema anche a S. Gaetano, Nizza e nel progetto per la chiesa dei Chierici Regolari di Torino.

mai di raggruppare spazi chiaramente definiti e interdipendenti, alla maniera guariniana, evoluta poi ulteriormente nel Settecento da Kilian Ignaz Dientzenhofer. Per quanto le sue piante rivelino la stessa logica geometrica, gli elementi spaziali sono integrati otticamente a formare una totalità indivisibile. Mentre Kilian Ignaz Dientzenhofer trasmetteva l'estensione con gruppi *spazialmente* « aperti », le piante di Vittone sono spazialmente finite ma *otticamente* « aperte » (1). Nelle chiese del Vittone le zone secondarie non servono a creare degli spazi concreti ma funzionano come camere di luce e contribuiscono quindi alla voluta smaterializzazione. La struttura si risolve in uno scheletro molto accentuato. Il ruolo delle superfici diviene così subordinato, ed esse sembrano dei ripieni gradualmente ingoiati dalla luce. Si potrebbe anche dire che la struttura attiva « umana » dal basso verso l'alto e la luce « celestiale » proveniente dall'alto, collaborino a questa conquista della materia amorfa.

L'asse verticale ha quindi un ruolo più che essenziale nelle chiese di Vittone (2). L'analisi di cui sopra, indica come il Vittone abbia accentuato il movimento verticale servendosi di una sovrapposizione guariniana di strati spaziali diafani. Nella descrizione da lui stesso redatta del Santuario del Vallinotto si legge: « Nell'interno ella è ad un piano solo che sormontato va da tre volte l'una sovra l'altra esistenti, tutte traforate ed aperte; così che luogo ha la vista, di coloro che si trovano in chiesa, a spaziare per li vani che esistono tra esse e godere in tal modo, coll'aiuto della luce che vi s'intromette per mezzo di finestre internamente non apparenti, la varietà delle gerarchie che, gradatamente crescendo, vi si rappresentano in esse volte e fino alla sommità del cupolino, ove espressa vedesi la santissima triade » (3). Per quanto la sovrapposizione e la luce nascosta tendano a scomparire nelle ultime opere, l'asse verticale conserva sempre la sua importanza fondamentale.

Il motivo formale essenziale delle chiese del Vittone, è quindi quello dello spazio centralizzato, orientato verticalmente ed immerso nella luce. L'importanza dell'asse longitudinale è invece

(1) Vedi C. NORBERG-SCHULZ, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Roma 1968.

(2) L'unico edificio settecentesco nell'Europa Centrale che presenti una vera analogia è il San Nicola nella Città Vecchia di Praga di Kilian Ignaz Dientzenhofer, costruito prima ancora di tutte le chiese vittoniane.

(3) B. VITTONI, *Istruzioni diverse ...* Vedi P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone*, Roma 1966, pp. 15 ff.

secondaria ed indica piuttosto un nuovo genere di rapporto con l'ambiente. Le sue chiese sono ancora « centri » nel senso barocco del termine, ma non materializzano l'estensione nel modo attivo contro-riformatore che si trova nei gruppi spaziali aperti di Kilian Ignaz Dientzenhofer. D'altro canto, non possiedono la « classica » calma delle ultime opere di Johann Michael Fischer. Le chiese di Vittone conservano il dinamismo barocco, ma i loro movimenti non hanno più l'urto essenzialmente retorico degli edifici del Seicento. La luce non è usata ad accentuare un particolare avvenimento drammatico come nelle opere di Bernini, ma diviene piuttosto un mezzo astratto che si concretizza nell'incontro con la struttura architettonica ugualmente astratta. È evidente che il movente è un processo di spiritualizzazione e l'estensione stessa espressa dalle strutture diafane non è intesa quale conquista del mondo esteriore. Le chiese di Vittone sono dei veri e propri *santuari*, dei fuochi di un mondo spirituale diverso, concentrato in se stesso per quanto infinitamente esteso. Nel Vittone si coglie perciò il desiderio di un ritorno ad una condizione esistenziale più originale, che è tipicamente settecentesco. Mentre a questo scopo gli architetti neoclassici prendevano a modello la rustica capanna dell'uomo primitivo, il Vittone si volse invece ad archetipi più validi e più profondi. Liberando i concetti di *centro* e di *estensione* dalle implicazioni particolari dei sistemi del Seicento, mostrò come fosse possibile all'uomo di raggiungere la sicurezza nello spazio infinito del mondo moderno, e come un illuminismo vero e creativo presupponga una profonda comprensione della tradizione. Le chiese di Vittone rappresentano così « la difficile unità di unclusione invece della facile unità di esclusione », per usare un aforisma di Robert Venturi (1).

(1) R. VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, p. 23.



Fig. 3. - Corterano. Chiesa di San Luigi.

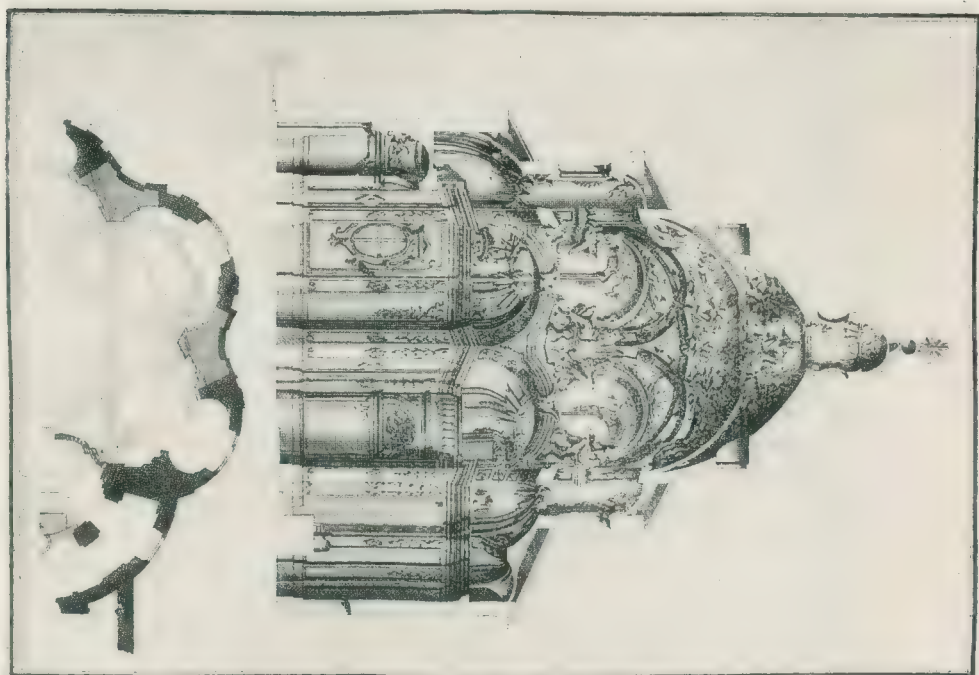


Fig. 2. - Vallinotto. Tav. 88 delle « Istruzioni diverse ».



Fig. 1 - Vallinotto. Cappella della Visitazione.



Fig. 4. - Chieri. Chiesa di San Bernardino.

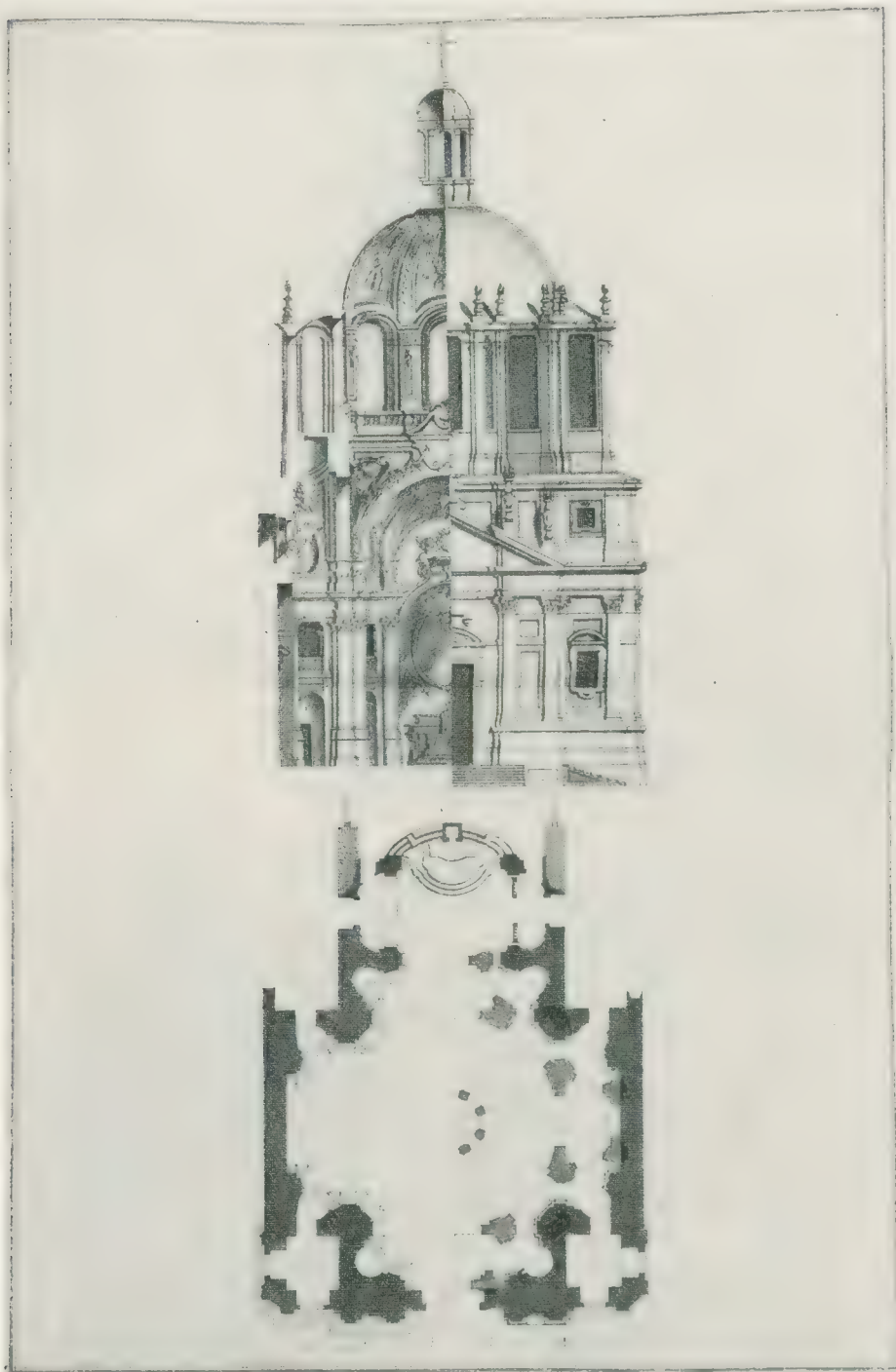
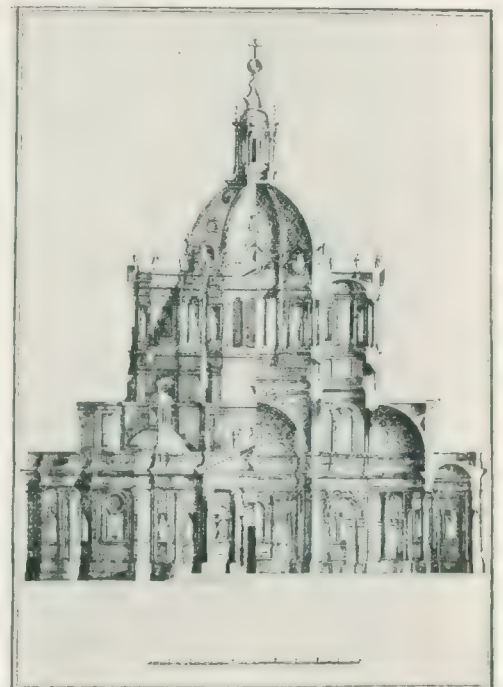


Fig. 5. - Chieri. San Bernardino, pianta, prospetto e sezione. Tav. 66 delle « Istruzioni diverse ».



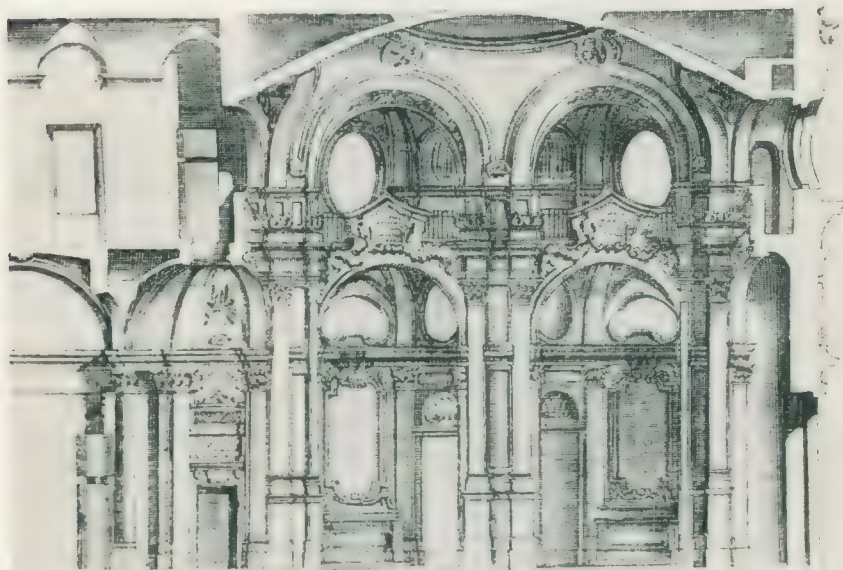
Fig. 6. - Bra. Chiesa di Santa Chiara.

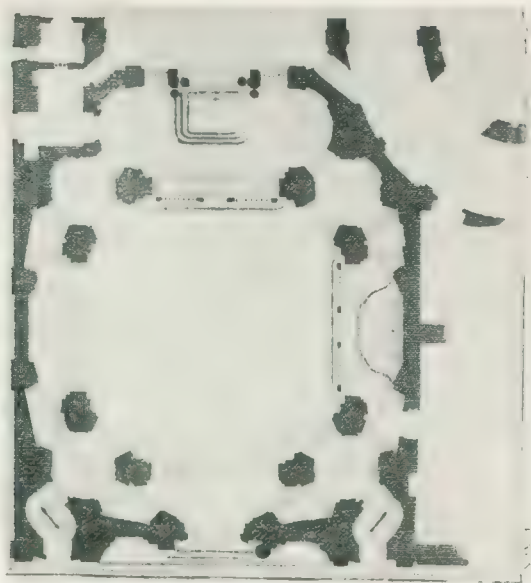


Figg. 7 e 8. - Progetto per una grande chiesa parrocchiale. Tavv. 82, 83 delle « Istruzioni diverse ».



Figg. 9 e 10. - Nizza. Chiesa di San Gaetano. Sezione, Tav. 50 delle « Istruzioni diverse ».





Figg. 11 e 12. - Torino. Chiesa di Santa Chiara.



Fig. 13. - Rivarolo Canavese.
Chiesa di S. Michele.



Fig. 14. - Grignasco. Chiesa
parrocchiale.



Fig. 15 e 16 - Borgo d'Ale. Chiesa parrocchiale.



Fig. 17. - Corterano. Chiesa di San Luigi.

WERNER OECHSLIN

VITTONI E L'ARCHITETTURA EUROPEA DEL SUO TEMPO

Considerazioni tipologiche dell'architettura del Vittone.

Se mi propongo di presentare alcune considerazioni tipologiche sull'architettura del Vittone, non penso già all'esame sistematico delle sue opere o ad un'osservazione completa dei tipi di piante e di volte, e neanche ad una definizione del suo vocabolario formale e strutturale: ricerche che sono già state effettuate dal Portoghesi e dal Cavallari-Murat (1). Vorrei bensì piuttosto cercare — attraverso l'esame di alcuni elementi caratteristici della prassi, ed in parte anche della teoria architettonica del Vittone — di situare la sua opera nel suo tempo: sotto l'aspetto degli influssi subiti — siano essi piemontesi o romani —, e soprattutto

(1) Infatti l'opera del Vittone risulterebbe particolarmente adatta ad un esame secondo criteri di una tipologia. Tale percorso metodologico troverebbe inoltre un fondamento nella teoria dello stesso Vittone, come già nella disposizione delle *Istruzioni Elementari*. Per analisi tipologiche — di carattere prevalentemente formale — vedi finora: A. CAVALLARI-MURAT, *L'Architettura sacra del Vittone*, in « Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino », X, 1956, pp. 35 s. e specialmente figg. 13, 21, 31. (Cfr. anche: ID., *Forma Urbana ed Architettura nella Torino Barocca*, Torino 1968, vol. I, parte I, pp. 111-2); P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone*, Roma 1966, *passim*).

Per la discussione teorica del metodo tipologico vedi: G. C. ARGAN, *Sul concetto di Tipologia Architettonica*, in « Festschrift für Hans Sedlmayr », München 1962, pp. 96 s. (ristampato in: G. C. ARGAN, *Progetto e Destino*, Milano, 1965, pp. 75 s.); cfr. anche — specialmente per la discussione dell'interpretazione strutturalista del concetto di tipologia: W. OECHSLIN, *Kunstgeschichte und der Anspruch des Strukturalismus* (in corso di stampa).

osservando il parallelismo con l'architettura europea del tempo, in Italia come anzitutto nell'« Alpenraum ».

È indispensabile a questo proposito qualche considerazione critica iniziale su un capitolo della storia dell'architettura: sul fenomeno del « Guarinismo ».

Parallelità dell'arte europea - Brinckmann e il Guarinismo.

Già il Brinckmann — nella sua nota conferenza a Berlino dell'11 giugno 1932 « Von Guarino Guarini zu Balthasar Neumann » (1) — aveva sottolineato lo stretto rapporto tra l'architettura dell'Italia settentrionale e quella della Boemia, dell'Austria e della Germania del Sud, ed aveva formulato il termine della « Parallelität des europäischen Kunstschaffens »: un termine che basava sull'osservazione di specifici sistemi spaziali, definiti appunto dall'elemento costitutivo della « guarinische Gewölbegurte ». Ci si è quindi abituati all'accettazione del parziale sviluppo che partendo da Guarini fu raccolto dai Dientzenhofer e dal giovane Hildebrandt e culminava nell'architettura di un Balthasar Neumann, proponendo con ciò una direzione della diffusione, temporalmente e geograficamente definita (2).

Alla conoscenza tuttora ancora molto inuguale dell'architettura italiana del Settecento, nonché al tradizionale disprezzo della vasta produzione settecentesca, che trova la sua radice per esempio nei pregiudizi e nell'aspro pessimismo di un Milizia (3), è legato

(1) A. E. BRINCKMANN, *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann, Vortrag vom 11. Juni 1932*, « Deutscher Verein für Kunstwissenschaft », Berlin 1932; ID., *La grandezza di Guarino Guarini e la sua influenza su l'architettura in Germania nel Settecento*, in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1933, pp. 348 s.

(2) Al problema è dedicata una vasta letteratura. Citiamo soltanto i contributi relativi (con bibl.) degli Atti del Congresso guariniano del 1968: « Atti del Convegno Internazionale Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco », Torino 1968, Torino (Accademia delle Scienze), 1970, II: CH. NORBERG-SCHULZ, *Lo spazio nell'architettura post-guariniana*, loc. cit., pp. 411 s.; WERNER HAGER, *Guarini e il mondo tedesco*, id., pp. 439 s.; H. G. FRANZ, *Guarini e l'Architettura Barocca in Boemia ed in Austria*, id., pp. 467 s.

(3) Appartiene a questa tendenza antibarocca — che non risparmia il Vittone — il trattato di ANTONIO VISENTINI, *Osservazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallacini* (Venezia 1771; reprint London-Gregg 1970), nonché l'edizione di quello anteriore di TEOFILO GALLACINI, *Trattato sopra gli errori degli Architetti* (Venezia 1767; reprint London-Gregg 1970). La critica del Visentini al Vittone è già menzionata dal CAVALLARI-MURAT, *L'architettura sacra del Vittone*, op. cit., p. 40 nota 13. Cfr. a questo proposito il giudizio di Paolo Pozzo

il fatto, che gli stimoli del Brinckmann con poche eccezioni non furono accolti e sviluppati che nei termini da egli stesso indicati. D'altra parte l'intensiva ed esemplare ricerca dell'architettura piemontese ha piuttosto rafforzato l'isolata comprensione di questo ramo eccellente dell'architettura barocca ed aumentato e consolidato la pretesa di un logico sviluppo interno ed esclusivo. Con buone ragioni in gran parte, come indicano soprattutto le condizioni politiche-economiche, che fanno apparire l'architettura piemontese — non vedendo la sua qualità, ma osservando il mancante prestigio esteriore — come una produzione di carattere provinciale, mentre lo Juvarra era stato l'ultimo a poter ancora viaggiare attraverso l'Europa come il Bernini ed i grandi architetti del Seicento, come ancora Boffrand e de Cotte, e pure Neumann e qualche architetto tedesco minore, e nel Settecento italiano in termini più limitati il Canevari, il Galilei e il Vanvitelli (1). Alla mutata situazione a Torino risponde subito la svolta decisiva del Vittone dopo la sua educazione accademica ed internazionale a Roma. Ed il Vittone inizia la sua attività fecondissima: provinciale nella sua pretesa verso l'esterno, concentrata su chiese piccole, poco appariscenti, basata sull'impiego di mezzi semplici, ma tanto più paragonabile con l'architettura analoga dell'Alpenraum (2). Un confronto come quello tra la chiesa vittoniana di Borgomasino e la chiesa del Ravaldino a Forlì di Fra Giuseppe Merenda, il cui raggio di attività era ancora più ristretto di quello del Vit-

in una lettera del 18 agosto 1779 indirizzata a Giacomo Frey: «... nel libro del Vianone o Vittone, noto per licenzioso, ...» (cit. in: CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857. II, p. 204; e in: G. MEZZANOTTE, *Architettura Neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966, p. 162 nota 9).

Vedi però per una critica positiva dell'architettura settecentesca: GIROLAMO MASI, *Teoria e Pratica di Architettura Civile per istruzione della Gioventù specialmente Romana*, Roma 1788, p. 21: «Stato dell'Architettura purgata da que' difetti, abusi e chiribizzi... Conviene però confessare a gloria della verità, che nel nostro secolo ancora hanno fiorito, e fioriscono degli uomini valenti in Architettura...» (Il Masi cita C. Fontana, Salvi, Murena, Vanvitelli, Lord Burlington, Wren, Fischer von Erlach, A. Pompei, Giansimoni e Morigia). (Vedi anche sotto e nota 9 a p. 51).

(1) Il problema del carattere provinciale di certe tendenze anche dell'architettura romana è già stato discusso ripetutamente: così nella discussione del rococò romano, della posizione dell'«artigianale» Giuseppe Sardi (cfr. P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel Settecento Romano*, in «Festschrift Werner Hager», Recklinghausen 1966, pp. 127 s.) e dell'architettura minore.

(2) Lo «Alpenraum» come regione culturale con una caratteristica sua impronta meriterebbe di essere considerato più. Il presente saggio vorrebbe essere un contributo alla discussione di questo problema.

tone (1), può infatti dimostrarci, come il carattere della provincialità si limiti al massimo ad una designazione geografica senza implicare punti di vista formali e qualitativi. Similmente si devono specificare termini come « ländlich » e « volkstümlich » assegnati spesso all'architettura della Germania del Sud, che comunque talvolta possono caratterizzare le opere di un Dominikus Zimmermann o dei maestri del Vorarlberg, mentre aveva invece ragione Norbert Lieb respingendoli per l'architettura di Johann Michael Fischer (2).

Dopo la ricognizione dell'importanza del Guarini per i Dientzenhofer e per il Neumann, che dobbiamo appunto al Brinckmann, sarebbe stato logico di estendere l'esame del confronto dell'architettura tedesca alle generazioni successive, come per esempio a quella del Vittone (3). E si sarebbe potuto constatare, che la base comune dell'eredità guariniana, sebbene fosse un elemento di prima importanza, non bastasse a spiegare il fenomeno di paralleli tra nord e sud. E una tale sopravvalutazione dell'influsso del Guarini avrebbe condotto ad un netto deprezzamento ed alla negazione dell'esistenza di rapporti e di influssi reciproci al nord ed al sud delle Alpi nel Settecento (4).

Marginalmente questa osservazione influisce anche sulla valutazione del rapporto Guarini-Vittone. Esistono prove sporadiche dell'esistenza di motivi guariniani, prove che non sono affatto

(1) Per Merenda: W. OE., *Fra Giuseppe Merenda*, in « Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica », IV, 1969, pp. 17-8; W. OECHSLIN, *Contributo alla Conoscenza dell'Architettura Barocca nella Romagna e nelle Marche. Fra Giuseppe Merenda e Gianfrancesco Buonamici*, in « Atti del Congresso Internazionale sul Barocco », Lecce 1969, Lecce 1971.

(2) Cfr. N. LIEB, J. M. FISCHER, *Das Leben eines bayerischen Baumeisters im 18. Jahrhundert*, in « Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst », N. F. XIII, 1938-9, pp. 142 s. Un caso tipico ci è noto nel diverso orientamento dei fratelli Zimmermann: cfr. H. H. HITCHCOCK, *German Rococo: The Zimmermann Brothers*, London 1968 (ma 1969); cfr. la recensione di G. HOJER, in « Kunstchronik », Juli 1970, pp. 177-84; cfr. anche: W. OE., voce *Zimmermann*, in « Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica », VI, 1969, pp. 508-11.

(3) Vedi comunque qualche cenno al problema in: P. PORTOGHESI, *B. Vittone*, op. cit., passim; CH. NORBERG-SCHULZ, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Roma 1968, pp. 194 s. (« Posizione storica ») e pp. 203 s. (« Paralleli europei »).

(4) Si pensi invece al gran numero di architetti italiani attivi nel nord — anche dopo la generazione del Guarini, come per esempio G. Chiaveri (per i suoi paralleli con Vittone vedi sotto e nota 2 a p. 35) — come anche per esempio all'importanza del Pozzo (attraverso i suoi trattati e per la sua attività soprattutto viennese).

collegate col Guarini-Revival degli anni '30 nel Piemonte (1): così anche fuori del Piemonte Giovanni Antinori riprenderà ancora nel 1772 a Monteoliveto Maggiore il sistema della cupola ad arconi intrecciati. L'esempio di Mario Ludovico Quarini in S. Giacomo di Balangero consiste in una vera e propria replica architettonica (2), mentre il fatto, che il Vittone — come per la prima volta ha osservato Henry Millon (3) — disegna nei suoi progetti del Concorso Clementino del 1732 delle volte a forma di stella, trova una sua spiegazione possibile anche al di là di un influsso specificamente « guariniano »: infatti troviamo lo stesso motivo nel disegno offerto da Giuseppe Ercolani nel 1708 all'Accademia di San Luca, ivi conservato e quindi accessibile al Vittone (4).

D'altra parte è chiaro, che appunto per il Vittone l'esperienza guariniana diventa di un'importanza estrema, e si manifesta, dopo l'edizione dell'*Architettura Civile* del 1737 curata dal Vittone, in un gruppo cronologicamente connesso di chiese e progetti: nel Vallinotto, a S. Luigi in Corteranzo, nel progetto

(1) Per il Revival guariniano — che nella sua formulazione può ricordare altre tendenze analoghe come il « borrominismo » del primo Settecento a Roma — vedi: R. POMMER, *Costanzo Michela and Santa Marta in Agliè - A Guarinesque Rarity*, in « Art Bulletin », 1968, pp. 169 s., specialmente p. 176; R. POMMER, *A Note on Santa Marta in Agliè*, in « Atti del Convegno Guarini 1968 », *op. cit.*, II, pp. 385 s.: p. 385. Cfr. anche: C. CESCHI, *Progetti del Guarini e del Vittone per la chiesa di San Gaetano a Nizza*, in « Palladio », V, 1941, pp. 171 s.

(2) Per Balangero: N. CARBONERI, in « Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese », Torino 1963, vol. I, n. 242 p. 83 e tav. 191b. Quarini combina a Balangero la soluzione vittoniana del coro di S. Maria di Piazza con il sistema guariniano della volta a costoloni.

(3) Cfr. H. A. MILLON, *Alcune osservazioni sulle opere giovanili di Bernardo Antonio Vittone*, in « Bollettino della Società Piemontese di Arch. e Belle Arti », N. S. XII-XIII, 1958-9, pp. 144 s., p. 147 e figg. 137, 138.

(4) Roma, Accademia di San Luca, Archivio Storico, cart. Y, n. 316: « Soggetto della Prima Classe dell'Architettura espresso dall'Illustr.o Sig. Giuseppe Ercolani Anconitano Marchese di Fornovo, e di questa Accademia del Disegno dignissimo Accademico di Onore, regalato alla med.a Accademia nella solenne concorrenza dell'Anno 1708. Giuseppe Ghezzi segretario ». Erroneamente pubblicato come disegno del Ghezzi da PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma, 1966, fig. 390 e p. 440; ma cfr. W. OECHSLIN, *Aspetti dell'Internazionalismo dell'Architettura Italiana del primo Settecento*, in « Atti del Congresso Internazionale sul Barocco », Lecce 1969, *op. cit.*

Che il Vittone poteva benissimo conoscere il disegno dell'Ercolani, viene confermato da casi analoghi: vedi per esempio le copie vittoniane dei disegni di Pompeo Ferrari per il concorso dell'Accademia di San Luca (cfr. in questi « Atti » vol. I: *Il soggiorno romano del Vittone*, p. 399 e nota 1 e 2).

per S. Chiara di Alessandria (1). Ed è anche qui, che si osserva per la prima volta la ricerca esplicitamente tipologica: il Vittone riprende dal Guarini le strutture centrali e i sistemi delle volte, sperimenta, varia e combina sistematicamente la loro realizzazione, per rinunciare infine all'imitazione e per cercare nuove soluzioni — similmente al giovane Hildebrandt che, dopo l'esperimento di S. Lorenzo di Gabel, abbandona ancora molto più decisamente che il Vittone i modi guariniani.

Parallelo - il vocabolario del barocco internazionale.

Ma con la sperimentazione dei sistemi delle volte l'esplicito ed esclusivo interesse guariniana del Vittone si calma in gran parte. Più facilmente si lascia impiegare quel vocabolario internazionale, che al Vittone poteva tramandare lo Juvarra, ma che il Vittone poté conoscere soprattutto durante il suo soggiorno romano e attraverso lo studio dei disegni fontaneschi (2): i disegni che appunto rappresentavano una sintesi standardizzata del linguaggio formale dell'architettura seicentesca, adoperato e propagato dal Fontana e nel suo ambito, e sostenuto da libri d'inventario come lo *Studio di Architettura Civile* di Domenico de' Rossi. Infatti questo vocabolario era decisamente predisposto per essere divulgato; e il processo di tale fatto si lascia spesso osservare facilmente. La cupola di Montefiascone per esempio si ritrova non soltanto ripresa in uno schizzo dello Juvarra, ma

(1) Per Vittone e il problema dell'attribuzione della cripta della chiesa sul Sacro Monte di Varallo cfr.: POMMER, in « Art Bulletin », 1968, *op. cit.*, pp. 176-177 (cfr. nota 1 a p. 33; l'attribuzione all'Alfieri in: V. MOCCAGATTA, *B. Alfieri al Sacro Monte di Varallo*, in « Atti del Congresso di Varallo Sesia », 1960, pp. 151 s., p. 166 e nota 41). Appartengono inoltre al gruppo di costruzioni guarinesche del Vittone i due disegni nel Musée des Arts Décoratifs di Parigi: vol. II, 206 verso e 207, che — appunto per la loro componente guariniana — furono situati dal Carboneri vicino a S. Chiara di Alessandria (in *Bernardo Vittone Architetto*, « Catalogo », Vercelli 1967, p. 20 n. 22: « Progetto per Chiesa prossima a Santa Chiara di Alessandria », e figg. 24-25), ma si riferiscono chiaramente a S. Chiara di Vercelli, come ha ritenuto possibile lo stesso Carboneri, e come ha constatato soprattutto WITTKOWER (cfr. *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, in « Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt », London 1967, pp. 165 s., p. 171 e fig. 10).

(2) Per l'internazionalismo del primo Settecento: cfr. W. OECHSLIN, *Aspetti dell'Internazionalismo*, *op. cit.*, in « Atti », Lecce 1969, *op. cit.*; per lo studio dei disegni fontaneschi dalla parte del Vittone cfr. soprattutto: R. WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, *passim*; vedi anche in questi « Atti » vol. I il mio contributo: *Il soggiorno romano del Vittone*, pp. 393 s., *passim* e pp. 409 s.

anche in uno dei disegni del Vittone a Parigi, e serve più tardi al Chiaveri per formulare la sua proposta di una nuova cupola per S. Pietro (1). Così si può facilmente spiegare anche, che forme di cornici di finestre e porte come appaiono nei disegni ed anche nelle *Istruzioni* del Vittone, concordano talvolta con quelle espresse nella serie di incisioni edita dal Chiaveri a Dresda (2). Inoltre il Vittone ci indica spesso la provenienza delle singole forme, quando ci parla (nel capitolo « Delle Porte e Finestre » delle *Istruzioni Diverse*) di « disegni ... già da me estratti da Fabbriche di buoni Autori, ed osservati sortire in opera un effetto assai piacevole all'occhio » (3). E così troveremo nelle *Istruzioni* come nei disegni di Parigi accanto a tanti altri esempi che risalgono fino al Vignola, variazioni del portale del Borromini per la Propaganda Fide e di quello del Palazzo del Grillo con il triplice profilo della cornice (4). Una delle forme predilette per incorniciare porte e finestre, la cornice combinata con un oculo, si ritrova

(1) Juvarra: Torino, Biblioteca Nazionale, in: ROVERE-VIALE-BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, 1937, tav. 4; Vittone: *Musée des Arts Décoratifs*, vol. II, 200; Chiaveri: « Sentimento di Gaetano Chiaveri ... sopra la pretesa riparazione de' danni, che sono stati riconosciuti sul fine dell'Anno 1742 nella famosa Cupola di S. Pietro Vaticano in Roma » (cit. in: G. POLENI, *Memorie istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano ...*, Padova 1748), Id., « Breve discorso di Gaetano Chiaveri romano architetto ... circa i danni riconosciuti nella portentosa Cupola di San Pietro di Roma ... », Pesaro 1767: « rame terzo: Parte esteriore ed interiore della cupola e lanternino ... ».

(2) Si confronti per esempio due dei portali incisi dal Chiaveri per « Ornamenti diversi di Porte e Finestre » (cfr. E. HEMPEL, *Gaetano Chiaveri*, Dresden 1955, pp. 206 s.) coi disegni del Vittone a Parigi: vol. I 76, 65 e 127. Tipici per il metodo compilatorio di raccogliere forme diverse di coronamenti di finestre e porte sono inoltre i grandi fogli di studi del Vittone a Parigi: vol. I 72-3, 76, 130, 132.

(3) VITTONE, *Istruzioni Diverse*, Lugano 1766, p. 155.

(4) Come fonte è da prendere in considerazione accanto lo *Studio di Architettura* del DE' ROSSI il trattato del Pozzo (cfr. le figg. 96, 101, 105). Da confrontare con il portale borrominiano della Propaganda Fide: Vittone, Parigi I 78 (corrisponde alla tav. 73 delle *Istruzioni Elementari*). (Ma vedi anche per il motivo del pilastro convergente a cannellure il disegno per la Prova del Concorso dell'Accademia di S. Luca del 1708: Archivio Storico, cart. Z, n. 8). Vicino al portale del Palazzo Grillo: Vittone Parigi I 130 (a destra in basso), *Istruzioni Elementari* tav. 71 (a destra) (cfr. anche Parigi I 132), *Istruzioni Diverse* tav. 24 (a sinistra); ma vedi anche la presenza di questi motivi frequenti da Fontana (cfr. H. HAGER, *Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingsskirchen auf der Piazza del Popolo: S. Maria di Monte Santo und Santa Maria dei Miracoli in Rom*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », XI, 1967-8, pp. 189 s., pp. 270 s., figg. 195 s.) e dal Pozzo (nel suo trattato: fig. 105 in mezzo).

dopo gli esempi borrominiani di S. Agnese o dell'Oratorio di San Filippo Neri — esempi questi che sono ambedue riprodotti in stampe dall'opera menzionata del de' Rossi —, dal Fuga nell'atrio di S. Apollinaire, ripetutamente nei disegni del Vittone, a S. Benigno Torinese ma anche in un luogo molto distante come Ansbach, dove il motivo adorna tutte le finestre del piano nobile della residenza adornata da Leopoldo Retti (1).

Continuando tali osservazioni sul vocabolario architettonico, noteremo anche dei paralleli in motivi talmente « inortodossi » come nella piegatura di membri orizzontali, fregi ed architravi: in forme piccole come nelle cornici preferiti da Gregorini e Passalacqua a Roma, nell'atrio di S. Croce in Gerusalemme e nella facciata dell'Oratorio del SS. Sacramento; e dal Vittone nel timpano della facciata di Grignasco, come anche nell'interno della chiesa di Rivarolo e nella chiesa del Ravalдино del Merenda: similmente si piega infine l'architrave all'esterno delle pareti laterali della chiesa di Buxheim di un Zimmermann (2).

Altro motivo comunemente adottato è la finestra termale: non è soltanto una forma prediletta nell'Italia settentrionale caratterizzata dalla tradizione palladiana; ma attraverso il Herkomer viene tramandata al Nord, dove se ne serve Dominikus Zimmermann nonché i maestri del Vorarlberg, come il Moosbrugger a Einsiedeln. Nella combinazione della finestra termale con una seconda cornice sopraposta che sottolinea l'apertura centrale — per esempio a Rivarolo — il Vittone si rifà però direttamente allo Juvarra, che variò questo motivo specialmente nei suoi studi per il Duomo Nuovo e per S. Andrea in Chieri: un motivo del resto, che — già formulato nel noto disegno di Antonio da Sangallo il giovane negli Uffizi — troveremo a molte riprese nella cattedrale di Ravenna ricostruita dal Buonamici o in una chiesa lontana da ogni centro artistico come nei SS. Pietro e Stefano di Bellinzano (3).

(1) Dal Vittone: Parigi I 70-71 a sinistra in basso, I 129 (= *Istruzioni Elementari*, tav. 23) e altrove.

(2) Per la chiesa del Zimmermann a Buxheim: HITCHCOCK, *op. cit.*, fig. 11. Il motivo della cornice ondulata viene adottato in maniera virtuosa dal Borromini negli spazi angolari della cripta di S. Carlino. Altrove il motivo descritto del cornicione curvato serve ad effetti illusionistici come nella chiesa del Millauer a St. Johann im Tirol, dove suggerisce una parte convessa della facciata entro le due torri a guisa della Dreifaltigkeitskirche del Fischer a Salzburg, della Dorotheenkirche a Vienna (cfr. l'incisione di Salomon Kleiner) e della parrocchiale St. Jakob a Innsbruck.

(3) Per il foglio di schizzo di Antonio Sangallo il Giovane per la Sala Regia nel Vaticano (Uffizi 712A) vedi lo studio recente: S. WILINSKI, *La finestra termale*

Questi sono quindi esempi, che testimoniano l'ampia diffusione di forme singole di una grammatica formale comunemente accettata: ma i confronti potrebbero bene oltrepassare le forme di particolari e riferirsi per esempio a sistemi di volte: così il sistema della volta sostenuta da quattro piloni disposti diagonalmente, come fu realizzato « in stato puro » da Michelangelo nella cappella Sforza di S. Maria Maggiore, ritorna — combinata con simili criteri di decorazione — nella cappella Lancelotti di S. Giovanni in Laterano, nella Maddalena del Vanvitelli a Pesaro come anche in S. Chiara di Bra del Vittone.

Per la tipologia dell'architettura vittoniana - spazio centrale, camera di luce, Scheitelöffnung, "Scavo di vele".

Considerati sotto l'aspetto dell'architettura vittoniana questi esempi non dimostrano però nulla più del fatto, che il Vittone si servì nei termini più vasti di un vocabolario europeo ed internazionale. D'altra parte questi esempi non contribuiscono molto alla definizione della sua architettura, come fanno invece alcuni elementi specifici come il tema dello spazio centrale, il problema della sua combinazione con volte e cupole e quello connesso dell'introduzione della luce. Soltanto qui si può cominciare a parlare di una tipologia dell'architettura del Vittone, dove un processo creativo di ricerca si concentra su temi ben definiti. Ma anche qui — come vedremo — si dimostra il parallelismo con l'architettura boema, austriaca e della Germania del sud nonché della Francia: nella scelta dei temi e nei relativi risultati.

Non occorre illustrare, che la composizione dello spazio centrale rimane nell'architettura del Vittone un tema dominante della sua ricerca: variandolo sul cerchio, sul quadrato e sull'esagono. Seguendo tali studi si ritrova perfettamente inserito nella tradizione di un Fontana o di un Rainaldi (1). I disegni del Vittone per la Chiesa dei Ministri degli infermi per esempio — simili agli studi per S. Chiara di Vercelli ed al sistema adottato a Grignasco — dimostrano chiaramente l'impiego delle colonne o delle

nelle *Ville Venete di Andrea Palladio*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura A. Palladio », XI, 1969, pp. 207 s.; p. 212, fig. 121. Per i disegni juvarriani per S. Andrea in Chieri: R. POMMER, *Eighteenth-century Architecture in Piedmont*, New York-London 1967, *passim* e figg. 53, 55; e per il Duomo Nuovo il disegno nel Museo Civico di Torino: V. VIALE, *Catalogo della Mostra F. Juvarra*, Messina 1966, fig. 161.

(1) Cfr. H. HAGER, *Zwillingskirchen*, *op. cit.*, *passim*.

cappelle semicircolari secondo la più consueta tradizione rinascimentale (1). Lo schema della pianta circolare poi con quattro conche — sistema variato dal Vittone a S. Chiara di Bra e disegnato per la cappella di S. Evasio nel Duomo di Casale Monferrato (2) — si ritrova tanto in François Mansart nella chiesa di Ste. Marie près de la Porte Saint-Antoine (3), che in Neumann nella Schönbornkappelle del Duomo di Würzburg, o nell'idea di Carlo Antonio Carlone, ripresa dal Prandtauer nel Santuario del Christkindl (4). La predilezione della pianta centrale del Vittone trova una sua corrispondenza nella teoria architettonica del tempo: mentre il Vittone stesso — cercando di offrire sempre un'analisi sistematica e completa — propone nelle sue *Istruzioni elementari* quattro tipi di chiesa, cioè « a semplice Nave », « a Tempio », « a Croce Greca » ed « a Croce Latina » (5), Girolamo Masi, la cui *Teoria e Pratica di Architettura Civile* rispecchia sotto vari punti di vista i trattati vittoniani, sostiene che « si può far uso di tutte le figure geometriche regolari », loda — citando il Milizia — la forma circolare, e specifica infine: « Non solamente le accennate forme (il quadrato, il rettangolo) sono adattabili alle chiese, ma altresì le figure poligone, e specialmente l'esagona, e l'ottagona » (6). A nessuno si adatta meglio questa frase che al Vittone — oppure ad un Johann Michael Fischer, che con uguale zelo adotta e varia soprattutto l'ottagona: a Ingoldstadt, Aufhausen, Altomünster, Unering, Rott am Inn e St. Michael in Berg am Laim (7). Prescindendo da notevoli differenze come per esempio dalla concezione delle volte, trattate da Vittone sempre

(1) Si confronti per esempio con i progetti del Vittone per la Chiesa dei Ministri degli Infermi a Torino il disegno attribuito al Peruzzi negli Uffizi (495A).

(2) Presente alla Mostra Bernardo Vittone Architetto, Vercelli 1967: « fuori catalogo, progetto per la Cappella di S. Evasio nel Duomo di Casale Monferrato ».

(3) La pianta secondo l'incisione del Marot in: J. F. BLONDEL, *Architecture Française*, Paris 1752-6, IV, n. IX pl.lère.

(4) Per il Santuario del Christkindl cfr.: « Catalogo della Mostra Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis (Stift Melk) », Wien 1960, pp. 173-4, n. 234 e fig. 13.

(5) VITTORE, *Istruzioni Elementari*, Lugano 1760, p. 469.

(6) MASI, *op. cit.*, pp. 74-5. La pianta a forma circolare si trova dal Vittone nel progetto per Villafalletto (motivata con ragioni economiche) come anche nel disegno di Parigi II 186, dove uno spazio circolare viene combinato con una facciata-portico secondo il modello del Pantheon oppure come nella chiesa dell'Assunzione a Parigi dell'Errard (cfr. l'incisione del Marot, ripresa in: J. F. BLONDEL, *Architecture Française*, *op. cit.*, V, n. XXVII pl.lère).

(7) Vedi soprattutto: F. HAGEN-DEMPF, *Der Zentralbaugedanke bei Johann Michael Fischer*, München 1954, *passim*.

come architettura (1), mentre nel Fischer si allargano illusionisticamente, possiamo perlomeno constatare l'accordo tra l'architettura dei due maestri: nel ritmo dei lati principali e diagonali, nell'impiego delle colonne e dei pilastri, delle finestre e dei coretti, oppure nell'accostamento di due vani centrali come a Altomünster, Berg am Laim e in S. Maria di Piazza. Ed osserviamo inoltre nel Fischer una soluzione non molto diversa da quella del Vittone nella ricerca della luce, quando egli crea a Berg am Laim, scavando in parte le volte del vano principale, quella specie di camera di luca a forma cilindrica, che incontriamo come un motivo tipico dell'architettura del Vittone.

Certamente l'introduzione della luce è il tema centrale dell'architettura del Vittone (2). Ed in nessun altro caso si manifesta così chiaramente il metodo sperimentale del Vittone che, sempre legato alla pratica, cerca sistematicamente di impiegare i vari metodi, e li smette per arrivare a nuove soluzioni, come a quella più originale dello scavamento dei pennacchi (3). Il Vittone può a questo proposito profittare delle ricche esperienze di Pietro da Cortona, del Borromini e del Bernini con l'impiego della luce indiretta, delle doppie volte e della «volta traforata» (4) del Guarini,

(1) Una eccezione viene offerta nella Cappella del Vallinotto, dove il Vittone provvede — per ragioni iconografiche — una decorazione ad effetti illusionistici: cfr. *Istruzioni Diverse*, op. cit., p. 186: «Fu mio pensiero, che l'aspetto di tali pitture fosse in degradazione prospettiva ...»; e poco prima: «che luogo ha la vista ... a godere ... la varietà delle gerarchie che gradatamente crescendo, vi si rappresentano in esse volte, e fino alla sommità del cupolino, ove espressa vedesi la Santissima Triade». D'altra parte la decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria Maddalena ad Alba non è compatibile con l'intenzione del Vittone, come risulta da un confronto con l'incisione delle *Istruzioni Diverse* (op. cit., tav. 74) che dimostra una decorazione con costoloni e cassettoni. Cfr. anche i disegni di Parigi II 198 e 199.

(2) Questo fatto è stato sottolineato ripetutamente. Cfr. soprattutto: P. PORTOGHESI, *Vittone*, op. cit., pp. 129 s.: «La Bramata Luce», pp. 134 s.: «Dalla luce riflessa alla luce incidente».

(3) Gli esempi più noti sono: La Chiesa dell'Ospizio di Carità di Carignano, S. Maria di Piazza di Torino, SS. Pietro e Paolo a Mondovì Breo. Parlando di S. Maria di Piazza il Vittone stesso (*Istruzioni Diverse*, p. 181) chiama il motivo discusso «scavo delle vele». Questo motivo è sempre stato considerato come una delle specialità più tipiche dell'architettura vittoniana. WITTKOWER (*Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Hardmonsworth 1965², pp. 285-6) lo chiama «inverted quinch» e «pendentif-squinch»; POMMER (*Eighteenth-century Architecture in Piedmont*, op. cit., p. 114) «the perforated, pushed-back, or gouged-out pendentive».

(4) Un saggio sul tema della «volta traforata» si trova in stadio di preparazione, che parte del padiglione del Guarini per Racconigi (Architettura Civile,

degli esperimenti del Bernini, del Borromini, del Gherardi e dello Juvarra con il motivo della « Scheitelöffnung », cioè l'apertura delle volte nel loro vertice, o ancora della tradizione delle scalinate illuminate dall'alto, tradizione viva in Italia soprattutto a Bologna. Come più tardi nei commentari del Vittone delle *Istruzioni Diverse* per le sue proprie costruzioni (1), si osserva già a cominciare dalle sue prime opere l'acuta preoccupazione per i problemi connessi alla ricerca della luce: nei progetti per Pecetto, dove il Vittone — contro la legge del solito canone — allunga le finestre fino alla trabeazione, oltrepassando il fregio a essa sovrapposto. Adopera tutti i mezzi per illuminare anche piccoli spazi secondari: nell'Ospizio della Carità a Carignano, dove il Vittone lascia penetrare abbondantemente la luce nei piccoli spazi ai lati dell'ingresso della chiesa, attraverso semplici aperture nel soffitto: un metodo che — combinato nel più grande numero dei casi coll'impiego di lanterne — viene anche usato dal Vanvi-

Torino 1737, Lastra VI, Trat. III e p. 173). Fu già esaminato diverse volte il gruppo di edifici attribuiti alla cerchia dei Bibiena nella zona Mantova-Parma (Villa Pasquali, Sabbioneta, Sant'Antonio Abate a Parma). Il POMMER (*Eighteenth-century Architecture in Piedmont, op. cit.*, p. 113 e pp. 126-7 nota 49) pensa addirittura ad un possibile influsso diretto dei Bibiena su S. Chiara in Bra del Vittone.

Per il problema accennato cfr.: D. DE BERNARDI, *La Chiesa di Villa Pasquali presso Sabbioneta e le sue volte « a prospettive celesti »*, in « Arte Lombarda », XI, 1966, pp. 51 s.; G. SCAZZA, *Una creazione di Antonio Bibiena. La chiesa parrocchiale di Villa Pasquali*, in « Chiese e Conventi del contado mantovano », Firenze 1968; VERA COMOLO-MANDRACCI, « Cielo » e *Iconografia in alcune Chiese di derivazione guariniana*, in « Atti Guarini », Torino 1968, *op. cit.*, II pp. 391 s. Il motivo della volta traforata si trova però anche fuori di questa regione: così per esempio nel Coro della Chiesa del Carmine a Lugo, costruita da Francesco Ambrogio Petrocchi, 1748-56 (cfr. fig. a p. 70 in A. EMILIANI, *Architettura e Società del XVIII secolo in Romagna*, in « Questa Romagna », 2, Bologna 1968).

(1) Questo si può notare soprattutto, dove il Vittone ha da tener conto di costruzioni anteriori: a S. Bernardino di Chieri: cfr. *Istruzioni Diverse, op. cit.*, p. 182: « Lo stesso è delle vele ... le quali tutte restano aperte, così che più diffondendosi per esse il lume della cupola, passa a rischiarire più vivamente la chiesa »; a S. Maria di Piazza: cfr. *Istr. Div.*, p. 181: « Rendesi quivi fra il resto principalmente notevole lo scavo delle vele del presbiterio a motivo del passaggio, o sia apertura, ch'egli dà al lume, che vi s'intromette per le finestre della cupola; per chi ne segue, che meglio esso lume, si può, e più liberamente abbasso diffondere, e meglio così rischiarire il detto presbiterio ».

Per Pecetto Torinese cfr.: N. CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma », nn. 55-60, 1964, pp. 59 s. (vedi anche i disegni di Parigi: Musée des Arts Décoratifs. Dessins originaux Etrangers XVI-XVII, n. 3435 e 3436).

telli nella galleria del primo piano nel Convento di S. Agostino di Roma, come per esempio anche dal Buonamici nello stretto ambulacro che circonda la vecchia abside dell'antica Basilica Ursiana nella rinnovata Cattedrale di Ravenna.

Un punto culminante nella ricerca vittoniana della luce è raggiunto certamente nel capolavoro di S. Chiara di Bra, dove il Vittone riassume le esperienze già fatte a quel momento (1). Le aperture nelle quattro vele delle volte fanno pensare — più che alle « volte traforate » dei Bibiena a S. Antonio Abate di Parma, a Villa Pasquali o a Sabbionetta, spiegabili in buona parte come derivate dalla tradizione di certi tipi dell'architettura dei casini di giardino e degli apparati (2); e più che alla piuttosto casuale analogia di un casino del trattato del Pozzo — al singolare parallelo nel coro del santuario della Wies di Dominikus Zimmermann, parallelo che diventa ancora meglio leggibile, se si consulta il disegno preparatorio dell'architetto (3). D'altra parte lo sfondamento nel vertice della volta della tribuna, la « Scheitelöffnung », rappre-

(1) Cfr. P. PORTOGHESI, *La Chiesa di Santa Chiara a Bra nell'opera di B. A. Vittone*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arch. », cit., n. 54, 1962, pp. 1 s.

(2) Cfr. nota 4 a p. 39. Infatti gli esempi citati della cerchia dei Bibiena — come appaiono inoltre per analogia nell'architettura dipinta (vedi per esempio la volta dipinta della Cappella di S. Agata nella Cattedrale di Parma) — ricordano padiglioni di giardino (come quello del Guarini per Racconigi) e costruzioni di macchine (cfr. la seconda macchina di Paolo Posi per la Festa della China del 1756: Tempio di Cerere), oppure la copertura del padiglione centrale della « Fontana » della Villa Giulia a Roma, come appare nell'incisione (cfr. GIO. JACOPO ROSSI, *Nuova Raccolta di Fontane che si vedano nel Alma Città di Roma, Tivoli e Frascati*, Roma, s. a.: « Fontana fatta da Papa Iulio Terzo in Roma nella Via Flaminia per Abbellimento della sua Vigna », 1618) che ricorda da parte sua la decorazione « a vigna » degli atrii in alcune ville del Cinquecento soprattutto nel Veneto.

(3) Vedi soprattutto il disegno conservato a Weilheim (Haus Pfaffenwinkel): cfr. HITCHCOCK, *op. cit.*, fig. 56. Si noti anche l'illuminazione combinata con la doppia volta (oggi cambiata dopo la parziale muratura delle aperture di luce) nella Chiesa del Rosario del Sardi a Marino presso Roma (cfr. S. BENEDETTI, *La Chiesa del Ss. Rosario in Marino*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », cit., nn. 67-70, 1965, pp. 7 s.).

Il sistema della volta traforata adottato dal Vittone a Bra ricorda inoltre soluzioni analoghe di formato più piccolo in cappelle e ciborii: cfr. la rappresentazione di un tempietto a volta con aperture sul monumento di Cesare Nacci, vescovo di Amelia, fatto da Vincenzo Onofri, Bologna, S. Petronio, 1504; il ciborio nell'atrio della Chiesa di S. Pietro ad Aram, Napoli 1711; la cappella di S. Giovanni Nepomuk presso Schönborn nell'Austria da Lucas von Hildebrandt, 1733; la Capilla del Pilar in Nuestra Señora del Pilar, Saragossa, da Ventura Rodriguez, 1753; vedi inoltre la curiosa ricostruzione di un edificio antico in: BRAMANTINO,

sentia un motivo, che viene sviluppato ed adattato non soltanto in Italia, ma ancora in Germania come in Boemia, nell'Austria come in Francia. L'illuminazione degli spazi introdotta dall'alto viene sempre raccomandata dalla teoria architettonica italiana e francese — così per esempio anche dal Masi (1). Il Cordemoy definisce i saloni illuminati da fonti di luce in alto come « chambre à l'italienne » (2): un fatto che sorprende piuttosto, quando si pensa alla propria grande tradizione di tali temi in Francia ai grandi progetti a volte aperte, come nel disegno del Le Vau per il Louvre (3), e quando ancora ci si ricorda dell'esperienza francese con le doppie volte, visibile per esempio nel Dôme des Invalides. Sembra che in Italia scalinate con volte aperte abbiano una loro estesa tradizione soprattutto a Bologna (4), un fatto che potrebbe interessarci tanto più che — sebbene come esempio isolato — la scala di Palazzo Ranuzzi (oggi del Palazzo di Giustizia) appare tra

Le Rovine di Roma al principio del sec. XVI (a cura di Mongeri), Milano 1875, tav. XI.

Infine la soluzione vittoniana di Bra richiama la tradizione della decorazione pittorica di soffitti che offre degli effetti illusionistici entro delle aperture circolari a partire dal prototipo del Mantegna nella Camera degli Sposi: cfr. Agostino Tassi nel Palazzo Mattei a Roma. Un'attenzione speciale merita in questo contesto il disegno del Guarini per il Salone di Racconigi, pubblicato da AUGUSTA LANGE (*Disegni e Documenti di Guarino Guarini*, in « Atti del Convegno Guarini » 1968, *op. cit.*, I pp. 91 s.: scheda 47 pp. 255-6 e fig. a p. 310), nel quale l'architetto provvede una seconda volta traforata. Giustamente MARCELLO FAGIOLO (*La « Geosofia » del Guarini*, in « Atti del Convegno Guarini » 1968, *op. cit.*, II pp. 179 s., p. 189 e fig. 14 a p. 202) ha osservato l'analoga di questa soluzione con quella rappresentata negli affreschi della Sacrestia di S. Giovanni in Laterano da Giovanni e Cherubino Alberti.

(1) MASI, *op. cit.*, p. 74: « La miglior maniera d'illuminare un Edificio di tal forma (= a pianta centrale) è di far venire il lume dal vertice, com'è nel Pantheon ... ».

(2) CORDEMOY, *Nouveau Traité de toute l'Architecture*, Paris 1706, p. 157: « ... ce que nous appelons Chambre à l'italienne, dont le propre est de ne recevoir le jour que par les fenêtres d'en haut ... ».

(3) Per il progetto del Le Vau per il Louvre negli Archives Nationaux cfr.: B. TEYSSÈDRE, *L'Art au siècle de Louis XIV*, Paris 1967, fig. 17 a p. 44.

(4) Cito come esempi, riferendomi al Catalogo della Mostra « Bologna - Centro Storico », Bologna 1970: Casa Reggiani, via del Borgo di S. Pietro (fig. a p. 73); Casa Palmieri, via San Vitale (p. 85); Palazzo Sanguinetti, Strada Maggiore (p. 95 e 97); Casa Minutoli-Tegrini, via Santo Stefano (p. 118); Palazzo Aldovrandi, via Galliera (p. 159); Palazzo Merenda, via Galliera; Palazzo Brazzetti, via Barberia.

D'altra parte scale con l'apertura della volta centrale si trovano anche altrove, così a Lucca (nella Villa Santini in Camigliano; cfr. I. B. BARSALI, *La villa a Lucca*

le incisioni sia delle *Istruzioni elementari* che delle *Istruzioni Diverse* (1), che il Vittone stesso ripropone questa soluzione nel trattato, e che inoltre la parte sostenuta da Bologna come mediatore per il Nord, anzitutto attraverso i contatti con Vienna, merita di essere considerata molto di più (2). Sono anche appunto gli specialisti bolognesi di scenografia e quadraturisti che suggeriscono nelle loro pitture e nei loro disegni motivi dello stesso genere da noi esaminato (3).

Per quanto concerne l'impiego della Scheitelöffnung nell'architettura sacra, è difficile — dobbiamo ammettere — di stabilire un influsso preciso, come è anche difficile di definire i precursori diretti di tale motivo, mentre la lanterna berniniana di S. Andrea al Quirinale — esempio già menzionato — è soltanto uno, e forse neanche il più importante punto di partenza (4). Poco prima del 1700 il tipo della cappella laterale con l'apertura della volta — dopo che fu adottato già dal Mansart nell'Eglise de la Visitation a Parigi — si trova sia nella cappella di S. Cecilia a S. Carlo ai Catinari di Roma del Gherardi, sia nella Kollegienkirche di Salzburg del Fischer von Erlach (5). Ma già prima appare nella Stiftskirche

dal XV al XIX secolo, Roma 1964, fig. 376), e ancora tardi nel Settecento per esempio a Cremona (Palazzo Stanga in S. Vincenzo da F. Rodi: cfr. MEZZANOTTE, *op. cit.*, fig. a p. 148).

(1) *Istruzioni Elementari*, tav. 18; *Istruzioni Diverse*, ripetizione sommaria della tav. 79. (Cfr. anche W. OECHSLIN, Carlo Francesco Dotti - *Architekt des frühen Settecento in Bologna*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 3, 1971, *passim* e nota 11).

(2) Stavano sempre in ottimo contatto con Vienna gli specialisti bolognesi di scenografia. D'altra parte, la sistemazione della piazza davanti al Convento di Einsiedeln, è dovuta in gran parte alla negoziazione di Marsigli, il fondatore dell'Accademia bolognese. Per l'apertura di Bologna verso contatti internazionali dopo l'instaurazione dell'Accademia vedi: W. OECHSLIN, *Internazionalismo del primo Settecento*, « Atti », Lecce 1969, *op. cit.*, *passim*.

(3) Cfr. per esempio lo schizzo negli Uffizi 91576 S. Meno importante ci sembra a questo proposito una soluzione come quella di Agostino Barelli (attivo fino al 1675 a Monaco di Baviera): una volta leggiera risulta dipinta su di una costruzione massiccia con una solita lanterna.

(4) È chiaro che le differenze tra cappelle a lanterna — talvolta abbastanza grande (per esempio nella seconda cappella a sinistra in S. Maria della Vittoria, Roma) — e quelle con il motivo della « Scheitelöffnung », legato molto spesso con il sistema della doppia volta o con la presenza di un vano superiore con tribuna, risultino talvolta piccole o addirittura arbitrarie. La formulazione chiara che caratterizza gli esempi qui citati, ci libera però dell'obbligo di discutere questo fatto.

(5) Le date relative sono per Gherardi 1695-1700, per Fischer 1696-1707. Vedendo la decorazione della lanterna berniniana in S. Andrea al Quirinale con putti

di Waldsassen, quell'importante edificio iniziato nel 1685, legato al nome del giovane Christoph Dientzenhofer e geograficamente situato in un luogo, da dove poteva benissimo influire l'architetto di Dürnstein ed anche Fischer von Erlach, per il quale però è altrettanto possibile che sia stato influenzato dal Mansart, per lo più che l'importanza di quest'architetto per Fischer von Erlach è perfettamente dimostrato dall'influsso dell'Eglise des Minimes sulla Karlskirche (1). D'altra parte non può aver avuto in questo caso particolare della Scheitelöffnung una importante parte il Padre Pozzo, sebbene importantissimo come mediatore tra Nord e Sud: la sua trasformazione della Universitätskirche a Vienna, dove il motivo appare sviluppato piuttosto modestamente, viene effettuata soltanto dopo il 1704 (2).

si è pensato al ruolo di prototipo di questa volta per il Gherardi (cfr. P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma 1966, p. 285). Che però il Gherardi sperimenti seriamente con aperture di volte dimostra chiaramente anche la Cappella Avila a S. Maria in Trastevere.

(1) La data del compimento di Waldsassen viene anche indicato con 1704 (cfr. H. REUTHER, *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns*, Berlin 1960, p. 10). Per Waldsassen: H. G. FRANZ, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*, Leipzig, 1962, pp. 47-8 e p. 220 nota 98; per Dürnstein: id., p. 118, dove l'autore menziona anche la soluzione simile dell'introduzione della luce nella Chiesa del Convento di Seelau di Santini-Aichel (iniziata nel 1726).

Che il sistema dell'illuminazione adottato prima per gli altari sia stato a scala maggiore ripreso per cappelle intere probabilmente prima nel nord (per esempio a Waldsassen), ritiene WITTKOWER (*Art and Architecture in Italy*, op. cit., p. 278 e nota 42 a p. 388). Cfr. la discussione dell'opinione di Wittkower da POMMER, op. cit., p. 87 e nota 37 e 40 a p. 95; vedi anche id., p. 7, dove il Pommer tralascia però di citare l'esempio della Cappella S. Cecilia del Gherardi, mentre d'altra parte una spiegazione esclusivamente «italiana» o addirittura «piemontese» (Pommer, p. 87) delle cappelle laterali dello Juvarrà nella Chiesa del Carmine non ci sembra risolvere il problema: il fatto, che soluzioni simili appaiano più o meno contemporaneamente a Roma (Gherardi) come a Parigi (Mansart), a Vienna e Salzburg (Fischer von Erlach e Pozzo) come nella Boemia, ribadisce di per sé l'internazionalità di questa soluzione architettonica. In forma molto sviluppata — paragonabile allo spazio aperto tra coro e vano della chiesa in S. Bernardino di Chieri del Vittone — il motivo della volta aperta di una cappella si ritrova anche a Grodzisk in Polonia: l'architetto di questa chiesa risulta come discendente di una famiglia italiana (cfr. A. ANGYAL, *Slawische Barockwelt*, Leipzig 1961, p. 131 e tavola 12).

(2) Cfr. N. CARBONERI, *Andrea Pozzo*, Trento 1961, pp. 62 s., fig. 38. L'apertura circolare in un soffitto orizzontale — nell'esempio del Pozzo — rievoca altri esempi di architetture dipinte: nell'affresco con la storia di Numa Pompilio nella Sala degli Orazi e Curiazi sul Campidoglio e, particolarmente ben espresso, in una delle decorazioni della Villa Imperiale di Pesaro; vedi inoltre un intarsio di Fra Damiano da Bergamo in S. Domenico a Bologna.

Comunque possiamo accertare (contestando altre opinioni a questo proposito già enunciate) che lo Juvarra nel Carmine e negli studi per S. Filippo di Torino sviluppava con ogni probabilità idee, che poteva vedere realizzate nella cappella citata del Gherardi a S. Carlo ai Catinari; anche se è oramai ovvio, che in quel momento il motivo era ampiamente diffuso, come possono sottolineare ancora gli esempi della volta traforata della cappella del Palais Schwarzenberg del Hildebrandt a Vienna, dello schema adottato dagli Asam a Weltenburg, di un disegno scenografico di un membro della famiglia Bibiena negli Uffizi, oppure delle corrispondenti pitture di soffitti come nella grande galleria del castello di Ludwigsburg del Carlone e nell'anonima e dimenticata decorazione della cappella laterale di S. Salvario a Torino (1). Nell'architettura italiana, esperimenti simili vengono fatti ancora a Roma da Giuseppe Sardi nel Battisterio di S. Lorenzo in Lucina e nel piccolo atrio della chiesa del Rosario a Marino (2), ma anche a Bologna da Carlo Francesco Dotti nelle cappelle laterali della trasformata chiesa di S. Domenico, oppure come — per citare un esempio grandioso della decorazione pittorica piemontese — nel Santuario di Murazzano, esempio che vorrei paragonare appunto con il motivo come appare dal Vittone a S. Bernardino di Chieri (3).

Il Vittone doveva dunque assistere con la più grande attenzione alla genesi della chiesa del Carmine, tanto più che l'opera dello Juvarra diventa per la sua architettura un punto-chiave. Il suo contatto, che doveva esser molto stretto, si rispecchia non soltanto in una copia di un progetto dello Juvarra per la facciata, conservata a Parigi (4): Il sistema dell'arco tra i piloni, che nasconde la tribuna e che serve di facciata alle cappelle laterali, è un motivo che nel Vittone ritorna spesso: a S. Gaetano in Nizza,

(1) Il numero degli esempi — soprattutto quanto concerne gli esempi di rappresentazioni pittoriche di tali motivi — potrebbe aumentarsi notevolmente. Devono esser citati innanzitutto gli Asam con i loro esperimenti con la luce e le doppie volte: cfr. la Chiesa di Weltenburg; il progetto di un vano vicino a Weltenburg di Egid Quirin Asam (in: E. HANFSTAENGL, *Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam*, München, 1955, tav. 2); l'apertura della volta sopra l'altare di S. Giovanni a Freising.

(2) Per Sardi: S. BENEDETTI, *Chiesa del Rosario*, op. cit.; P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, op. cit., passim.

(3) Cfr. E. BRUNO, *Piemonte e Belgio: il Santuario di Murazzano*, in « Atti della Società Piem. di Arch. e Belle Arti », 1933, pp. 377 s.: vedi specialmente tav. III a p. 393; cfr. anche per il motivo del pennacchio traforato: tav. V.

(4) Parigi II 178; già identificato dal POMMER, op. cit., p. 122.

a S. Chiara di Bra e a Vercelli, e soprattutto, come l'esempio più vicino al modello juvarriano, nei progetti per la chiesa di S. Maria dei Servi di Alessandria. Inoltre la piccola finestra ad oculo, che il Juvarra compone abbastanza arbitrariamente sopra le grandi finestre ai lati del coro, viene usata dal Vittone a molte riprese — anche se come finestra finta come a S. Bernardino di Chieri e a Riva di Chieri. In maniera speciale il Vittone approfitta però dell'esperienza, che lo Juvarra aveva fatto appunto con l'impiego della Scheitelöffnung, come risulta soprattutto dall'esempio di S. Bernardino di Chieri. Ed è proprio qui, che il Vittone — preparato oltre che dall'esperienza juvarriana, da quella del Guarini — realizza più chiaramente il suo principio della struttura aperta, dei vani orientati verticalmente, della riduzione dell'architettura ai membri necessari per la costruzione, facilitando di tal modo l'afflusso della luce — proprio qui nel vano tra spazio principale e coro, maldisposto per via dell'esistenza dell'edificio precedente (1).

Considerazioni analoghe inducono il Vittone alla sua peculiare e specifica soluzione della zona tra parete e copertura degli spazi: al pennacchio traforato e scavato, combinato con la camera di luce. Dobbiamo fare due osservazioni preliminari. È chiaro che il Vittone — accanto le aperture nelle strutture delle pareti e delle volte, sopra le nicchie ed annessi laterali dal Vallinotto a Bra e a Chieri, ed accanto i pennacchi traforati, nascosti ancora timidamente dietro i raggi alla berniniana in S. Bernardino di Chieri o dietro un vaso nell'esempio « dipinto » di Riva di Chieri — abbia sempre cercato di introdurre un massimo di luce attraverso le semplici finestre. E non penso adesso alle opere del periodo tardo, ma a semplici esempi dell'innesto di finestre nelle volte come nel refettorio dell'Ospizio a Carignano, per il cui uso il Vittone poteva ricorrere ad un gran numero di soluzioni diverse: e presento qui tre esempi romani diversi tra loro di S. Eustachio, S. Maria dei Miracoli e S. Apollinare. La posizione obliqua dei muri della finestra — come indicata nell'esempio di S. Naria dei Miracoli — permette al Vittone a Grignasco di garantire un massimo influsso della luce: un trucco che, esagerando molto, adopera anche Bal-

(1) Per il motivo della « Scheitelöffnung » del Vittone vedi inoltre: *Istruzioni Diverse*, tav. 104 (segnato: « Quarini del. et scul. »); *Istruzioni Diverse*, tav. 83: progetto di una chiesa ideale, i cui vani laterali risultano attraverso delle volte « aperte » connessi con edicole luminose, comunicanti da parte loro con il tamburo ed il vano della cupola centrale.

thasar Neumann nelle finestre del coro di Vierzehnheiligen (1). E sono appunto gli esperimenti con la luce del Neumann che ci richiamano il Vittone: nell'impiego della luce diretta e nel grande numero delle finestre nel transetto di Vierzehnheiligen, che confrontiamo con l'abside del coro di S. Chiara di Vercelli; nell'uso anche, di zone intermedie, di camere o tabernacoli di luce nella cappella del castello di Würzburg e a Neresheim, come dal Vittone per esempio nel « tamburo » della cupola di S. Bernardino di Chieri (2). Il secondo punto di partenza per lo specifico motivo dello « scavo dei pennacchi » del Vittone è fornito dall'elementare problema della combinazione di uno spazio rettangolare o quadrato con una volta ovale o circolare, o con una volta in generale. Al Vittone si offre una soluzione sperimentata e variata in tanti casi dal suo parente Gian Giacomo Plantery, il tipico atrio torinese (3), la cui forma di volta si trova però anche a Roma, così nella cappella di S. Michele in S. Eustachio. Messo in grande, questo sistema conduce a soluzioni del tipo di S. Gaetano di Nizza e a soluzioni simili fino a Sant'Antonio Abate in Chieri di G. G. Bays (4), mentre d'altra parte il Vittone profitta delle soluzioni dell'angolo con la ovvia tendenza di isolamento per le sue proposte del pennacchio scavato combinato con la camera di luce, come ci sono note attraverso gli esempi più tipici della chiesa dell'Ospizio di Carità e del coro di S. Maria di Piazza.

Cercando dei precursori tipologici diretti di quest'ultimo motivo, specifico in una definita fase dell'architettura del Vittone, si potrebbe pensare soprattutto al Borromini. Mentre è vero che

(1) La soluzione estrema adottata dal Neumann nelle prime finestre del Coro di Vierzehnheiligen è dovuta al netto contrasto dello spazio interno a forma ovale con la pianta tradizionale rettangolare verso l'esterno.

(2) Il comporre di edicole intorno alle finestre anche verso l'esterno è un motivo frequente adottato anche per tamburi di cupole: vedi il progetto dello Juvarra per l'Accademia di San Luca del 1705, quello del Vittone per il Concorso del 1732 oppure le edicole nel tamburo della Chiesa dell'Annunziata a Napoli del Vanvitelli (cfr. W. OECHSLIN, *Bildungsgut und Antikenrezeption im frühen Settecento in Rom - Studien zum römischen Aufenthalt B. A. Vittones*, Zürich 1972, nota 29).

(3) Per Plantery ed i vari tipi di Atrii: A. CAVALLARI-MURAT, *Gian Giacomo Plantery, architetto barocco*, in « Atti e Rassegna Tecnica », XI, 1957, pp. 313 s.; ID., *Forma Urbana ed Architettura nella Torino Barocca*, op. cit., passim e pp. 108-9. L'importanza degli atrii del Plantery nel nostro contesto è stata osservata anche dal POMMER (op. cit., p. 114).

(4) Per Bays: A. CAVALLARI-MURAT, *Antologia Monumentale di Chieri*, Torino 1968, pp. 127 s., fig. a p. 129.

nella piccola cappella del Raguzzini a S. Maria in Trastevere per esempio il pennacchio risulta inutile e viene restituito dalla decorazione di stucchi, e mentre ancora la combinazione del pennacchio con un oculo è un motivo che ritorna sempre, un rapporto ovvio con il motivo del Vittone si trova nella Propaganda Fide, dove il Borromini mette un oculo nell'angolo della bassa volta, e nel cortile dell'Oratorio di S. Filippo Neri, dove una nicchia grande prende il posto degli angoli smussati (1)

I paralleli però, che sorprendono di più, sono quelli con la decorazione pittorica dei soffitti: paralleli che ho cercato di sottolineare partendo da una felicissima intenzione del Wittkower che aveva annotato la parentela tra la volta di S. Chiara in Bra e le pitture della Consolata del Crosato a Torino. Con la volta a S. Chiara in Bra si lascia inoltre paragonare quella dipinta nella cappella laterale della vittoniana chiesa di Riva di Chieri — un confronto che per lo più si lascia giustificare, se ci si tiene presente anche il fatto della riproduzione del sistema della volta di Bra nel pavimento (2). Ed infatti, ritornando al motivo qui esaminato per ultimo, troveremo, che appunto la soluzione degli angoli nelle volte trova da parte dei quadraturisti un interesse speciale, come dimostra la grande ricchezza di variazioni: aperture e nicchie in due disegni della collezione Fatio, edicole cilindriche dipinte negli angoli di uno dei soffitti di Palazzo Pesaro a Venezia, balconi che nascondono piccoli spazi angolari con porte, finestre e cupoline nei resti della decorazione del Tiepolo per la chiesa degli Scalzi e in una delle sale di Palazzo Rezzonico a Venezia decorata da Giovanni Battista Crosato — spazi angolari che appunto fanno pensare alle contemporanee soluzioni architettoniche, offerte dal Vittone, a S. Maria di Piazza come a Carignano (3). Finalmente il

(1) La soluzione angolare del Borromini nel Cortile dell'Oratorio di S. Filippo Neri trova un precursore monumentale — nicchie grandi in posizione analoga — nel Cortile del Palazzo Farnese a Piacenza: motivo che riappare in forma altrettanto grandiosa negli angoli dei cortili del castello di Caserta del Vanvitelli (cfr. G. CHERICI, *La Reggia di Caserta*, Roma 1937, tav. IX). Il Borromini adotta una composizione analoga, quando, a S. Ivo, combina le doppie porte laterali con una nicchia grande: un motivo che trova una ricca successione (cfr. per esempio le porte nel transetto di S. Eustachio).

(2) WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, op. cit., p. 390 nota 58; G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, figg. 24, 29 e 49. L'idea del Wittkower è stata già ripresa anche dal POMMER, op. cit., p. 113 e nota 49 a pp. 126-7, cfr. anche p. 114.

(3) Alcuni esempi ulteriori: Strutture traforate dei piloni che recano la volta nel soffitto dipinto a S. Carlo, Ferrara (Giuseppe Avanzi; dopo il 1767 quadratura

sistema adottato dal Vittone nel coro di S. Maria di Piazza — oltre alla generale concordanza del movimento ritmato della forte trabeazione, che divide il vano di basso e la zona luminosa in alto, con una chiesa purtroppo sconosciuta come quella di S. Giustina a Ravenna costruita da Buonamici — si rispecchia nella solenne decorazione pittorica del Pozzo nella grande sala del Palais Liechtenstein a Vienna. Quindi — come dimostra questo ulteriore esempio — l'architettura del Vittone rimane, anche considerando tali aspetti specifici ed unici della sua opera, un contributo integrato dell'architettura europea del suo tempo (1).

Aspetti tipologici nei trattati del Vittone - l'intenzione didattica.

Dopo d'aver osservato l'interesse del Vittone per ben definiti motivi e tipi specifici, sembra lecito di domandarsi, se ci siano anche aspetti tipologici nei trattati del maestro. Nonostante l'abbondanza del materiale soprattutto nelle *Istruzioni elementari*, si può constatare — oltre al tradizionale esame degli ordini della colonna — una forte volontà di ordinare e sistematizzare la discussione dei vari elementi dell'architettura. Questa tendenza si manifesta soprattutto in capitoli relativi a singoli motivi come alle scale o alle volte, dove il Vittone cerca di dare sempre un elenco completo e sistematico dei vari tipi in uso (2), ma anche nei commentari alle sue proprie opere nelle *Istruzioni Diverse*, dove egli cerca — oltre a sottolineare le ragioni della scelta di tale o tal'altra soluzione — di spiegare i motivi di ogni irregolarità dovuti a circo-

di Giuseppe Menegatti; Cfr. C. BAROTTI, *Pitture e Sculture ... di Ferrara*, Ferrara 1770); aperture nell'architettura dipinta anche nel Piemonte come nel Palazzo Gozzadini di Triville a Casale Monferrato (cfr. M. VIALE-FERRERO, *Ritratto di Casale*, Torino 1966, tav. 18); «angoli aperti» nell'idea per una scenografia di uno «Scalone Reale» Giuseppe Bibiena (cfr. S. ZAMBONI, *Catalogo della Mostra di Scultura e Disegni Scenografici del Seicento e Settecento della Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna 1968, n. 23 a p. 25 e fig. 19).

(1) Sotto questo punto di vista l'architetto più vicino al Vittone nel nord è di nuovo J. M. Fischer: cfr. nelle figure il confronto delle sue camere di luce a forma cilindrica nella Chiesa di Berg am Laim con la soluzione dipinta dal Crosato nel Palazzo Rezzonico a Venezia.

Il motivo citato della cornice con angoli circolari (nell'esempio del Pozzo a Vienna) riappare variato anche a Torino: così nel soffitto del Beaumont (con l'Aurora del 1720/1) nel Palazzo Reale a Torino.

(2) *Istruzioni Elementari*, op. cit.: cfr. specialmente Libro III Articolo II, Cap. I: «Delle cose concernenti il comodo degli Edificj»: pp. 452: «Delle Scale», pp. 461: «Delle Porte e Finestre»; Cap. III: «Delle parti costitutive degli Edificj», pp. 500 s.: «Delle Volte», pp. 509 s.: «Delle Cupole».

stanze precise. Le *Istruzioni* sembrano quindi essere una specie di « Musterbuch », che — profittando dell'immensa esperienza pratica del Vittone — offre in qualsiasi situazione una soluzione-tipo (1): ma non un « Musterbuch », come sono i cosiddetti « Auer-Lehrgänge » dei maestri del Vorarlberg, che accanto agli ordini del Vignola offrono qualche esempio di pianta; e non come la vasta opera del Neufforge, che sembra aver riprodotto tutto quello che poteva trovare di architettura (2). Il Vittone invece — oltre gli esempi commentati delle sue opere nelle *Istruzioni Diverse* — aggiunge alle *Istruzioni elementari* nelle tavole 80 fino a 82 semplici piante standardizzate di chiese, che discute nel relativo capitolo intitolato « Delle Chiese » come le quattro « principali maniere » per costruire chiese (3). Similmente riporta nelle *Istruzioni Diverse* due chiese ideali: « un'idea ... la quale ... servir potrebbe di Parocchiale in qualche luogo assai cospicuo » e « un'idea di Chiesa alla precedente consimile, ma di composizione assai più grandiosa » (4). La volontà del Vittone di presentare al lettore validi esempi di una buona architettura va fino al punto, di presentare insieme con architetture del Vignola (5) i suoi progetti romani non realizzati della facciata del Laterano e del Tempio di Mosè nel capitolo « Dell'Utilità d'alcuni esemplari, che qui si propongono, colla spiegazione de' medesimi » (6).

Tutte queste osservazioni trovano la loro spiegazione nella tendenza didattica, ovviamente sensibile in tutto il trattato del Vittone, una tendenza, che del resto viene già chiaramente nomi-

(1) Questo fatto risulta chiaramente dai commenti dallo stesso Vittone alle sue opere (*Istruzioni Diverse*). Il punto di vista dell'ottimizzazione e della « soluzione-patente » ha un ruolo importante nei trattati del Vittone ed è legato principalmente all'intenzione didattica del Vittone. Ed è anche per questo che le istruzioni del Vittone hanno richiamato al POMMER (*op. cit.*, p. 112) metodi moderni di prefabbricazione.

(2) Il *Recueil élémentaire d'architecture* di JEAN FRANÇOIS DE NEUFFORGE fu pubblicato in 9 volumi con c. 900 tavole dal 1757 al 1772 (reprint, London-Gregg 1967). Giustamente — per sottolineare l'importanza del « Recueil » come opera di consultazione — de Neufforge è stato chiamato « le Vignole du style Louis XVI ».

(3) *Istruzioni Elementari*, *op. cit.*, p. 469.

(4) *Istruzioni Diverse*, *op. cit.*, pp. 187-8 e tav. 81, 82-3.

(5) Cfr. W. OECHSLIN, *Un Tempio di Mosè, I Disegni offerti da B. A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*, in « Bollettino d'Arte », n. 3, 1967, pp. 167 s., p. 168 e nota 17 a p. 172. Per la stima apportata al Vignola nel Settecento: cfr. ID., *Internazionalismo*, « Atti » Lecce 1969, *op. cit.*, note 21 e 22.

(6) *Istruzioni Elementari*, *op. cit.*, pp. 436 s.

nata nei titoli dei libri vittoniani: *Istruzioni elementari per indirizzio de' Giovani allo Studio dell'Architettura Civile* e *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile*. Ed è anche possibile che il Vittone si sia ispirato al titolo del trattato di Ferdinando Galli Bibiena, che — pubblicato nel 1731/2 — riassumeva le lezioni tenute all'accademia bolognese: « Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina » (1). D'altra parte questo genere di trattati indirizzati agli studenti — si guardi a questo proposito anche alle varie introduzioni alle diverse edizioni settecentesche del Vignola (2) — trova un altro esempio nell'opera menzionata di Girolamo Masi, « Teoria e Pratica di Architettura Civile per Istruzione della Gioventù specialmente Romana », un'opera, dove si trovano vari echi vittoniani, soprattutto nel capitolo sul « meccanismo delle volte » (3). Infine è appunto il problema dell'educazione degli artisti ad essere ripetutamente discusso nella trattatistica settecentesca: un problema che induce il Milizia a parlare per esteso nelle sue « Considerazioni per mantenere l'Architettura sempre più florida » prima di tutto della questione dell'« educazione dell'Architetto » (4);

(1) La parentela si lascia notare anche nella disposizione del trattato. Il fatto — a parte la già citata presenza dello scalone del Piacentini nel Palazzo Ranuzzi di Bologna nelle incisioni dei trattati vittoniani — offre un'ulteriore indicazione di un contatto possibile del Vittone con Bologna, che sarebbe da situare probabilmente nel 1733, in occasione della partenza del Vittone da Roma per tornare a Torino.

(2) Vedi per esempio l'introduzione all'edizione « tascabile » del trattato del Vignola, apparso nel 1769 a Bologna, dove viene citato del resto il trattato del Bibiena del 1732 ed accennato al legame con l'Accademia Clementina: Lelio dalla Volpe, l'editore, riferisce la storia della nascita dell'edizione del Vignola del 1736 e dice: « ma vedendo, che questa (edizione del 1736) per la grandezza (in quarto) resta ancora scomoda da portare in saccoccia, e non essendovene delle più piccole, che delle piene d'errori e di cattivo intaglio, ho determinato per comodo, e beneficio delli Studenti di riprodurla di nuovo in una forma d'ottavo ... » (*op. cit.*, p. 4).

(3) MASI, *op. cit.* Masi cita il Vittone nel capitolo « Meccanismo delle volte » (pp. 55 s.) subito dopo il Frézier, riferendosi alla distinzione fatta dal Vittone delle varie difficoltà nella costruzione delle volte (*Istruzioni Elementari*, lib. III art. II cap. III). Vedi anche MASI, *op. cit.*, p. 57: « Riflette giudiziosamente il valent'Architetto Bernardo Antonio Vittone, da cui è stato ricavato buona parte dell'accennato sul meccanismo delle volte, riflette, dico, che ... ».

(4) MILIZIA, *Principj di Architettura Civile*, Bassano, III, 1785: pp. 319 s.: « Considerazione per mantenere l'Architettura sempre più florida »: « La causa principalissima, che produce la decadenza, o impedisce il progresso delle arti e delle scienze, è l'ignoranza di chi le professa ». Milizia discute per esteso l'« Edu-

problema infine, al quale dobbiamo il famoso scritto di Jacques-François Blondel: « Discours sur la Nécessité de l'Etude de l'Architecture, dans lequel on essaie de prouver combien il est important pour le progrès des arts, que les hommes en place en acquierent les connoissances élémentaires; que les artistes en approfondissent la théorie; et que les artisans s'appliquent aux développements du ressort de leur profession » (1).

A confronto con questi teorici, il Vittone rimane però sempre sul piano della prassi e cerca sempre in ogni frase dei suoi scritti di aiutare il lettore con proposte pratiche e concrete. E così propone anche — già nelle *Istruzioni elementari* e di nuovo nelle *Istruzioni Diverse* — il noto sistema dei « quadretti » (2), cioè l'impiego di un reticolo per facilitare il disegno di piante, un sistema che — ripreso e diffuso dal Durand nel « Précis des leçons d'architecture », come ha osservato già il Wittkower (3) — ci testimonia anche la qualità e l'attualità di Vittone teorico.

cazione dell'Architetto » (pp. 319-330), chiede scuole pubbliche per constatare infine: « ... tutto il corso della più lunga vita non è che una perpetua educazione » (p. 323).

(1) JACQUES FRANÇOIS BLONDEL, *op. cit.*, « (Discours ...) prononcé à l'ouverture du cinquième Cours public donné par le Sieur Blondel Architecte, Professeur et Directeur de l'Ecole des Arts, rue de la Harpe, à Paris », Paris (Jombert) 1754.

I corsi, per i quali questo « discours » fu destinato, ed ai quali il Blondel partecipava dal 1750, furono organizzati per la prima volta nel 1743. Rispetto alla trattatistica antecedente, lo scritto del Blondel offre accanto un'enumerazione di alcuni dei migliori esempi di buona architettura, una bibliografia esplicita contenente soprattutto i trattati contemporanei nonché le opere di incisioni. Originale anche la distinzione dell'architettura in: « architecture antique, ancienne (cioè del primo medioevo), gothique, moderne »; con l'ultima il Blondel intende l'architettura francese, l'unica che riunisce in modo armonioso « construction, distribution et décoration ».

(2) *Istruzioni Elementari*, pp. 472 s.: « Come nella composizione loro si possano con facilità regolarmente stabilire le parti degli Edificj »; *Istruzioni Diverse*, pp. 68 s.: « Supplemento III. Si spiega con più ampia dichiarazione la maniera, la quale si è proposta per compartire regolarmente, e con facilità un Edificio ». Un reticolo sullo sfondo della figura vitruviana fu già disegnato da Cesariano nella sua edizione del Vitruvio (1521).

(3) Cfr. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962³, p. 154, che cita anche accanto Durand Joseph Gwilt: J. GWILT, *Rudiments of Architecture*, London, 1826, pp. 151 s.: « Design » e Plate X.

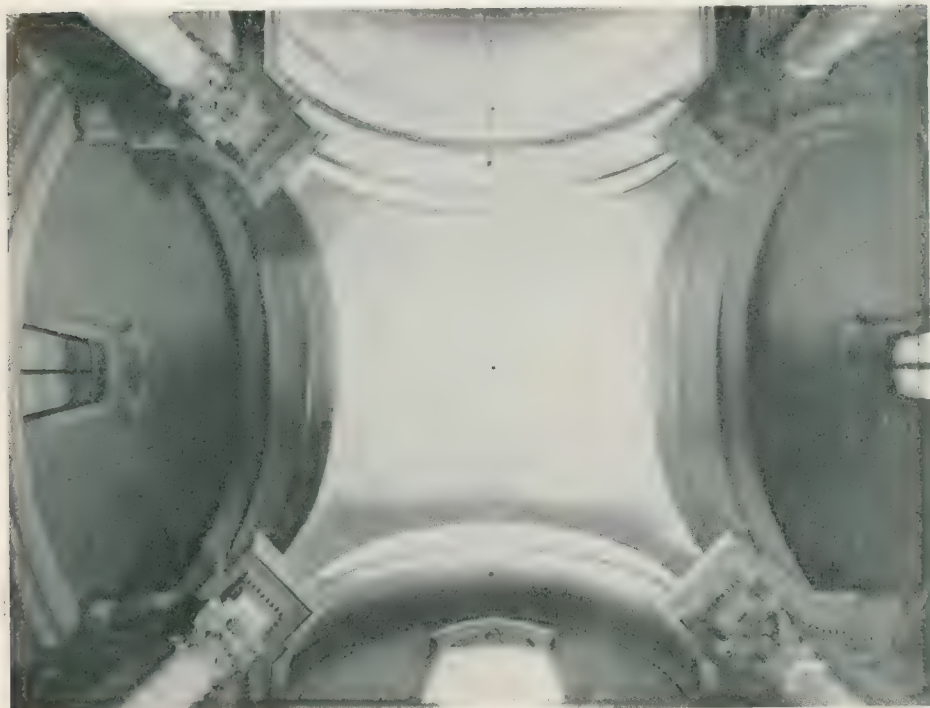


Fig. 1 a. - Michelangelo. Cappella Sforza. S. Maria Maggiore. Roma. (Compiuta da Giacomo della Porta, 1573).

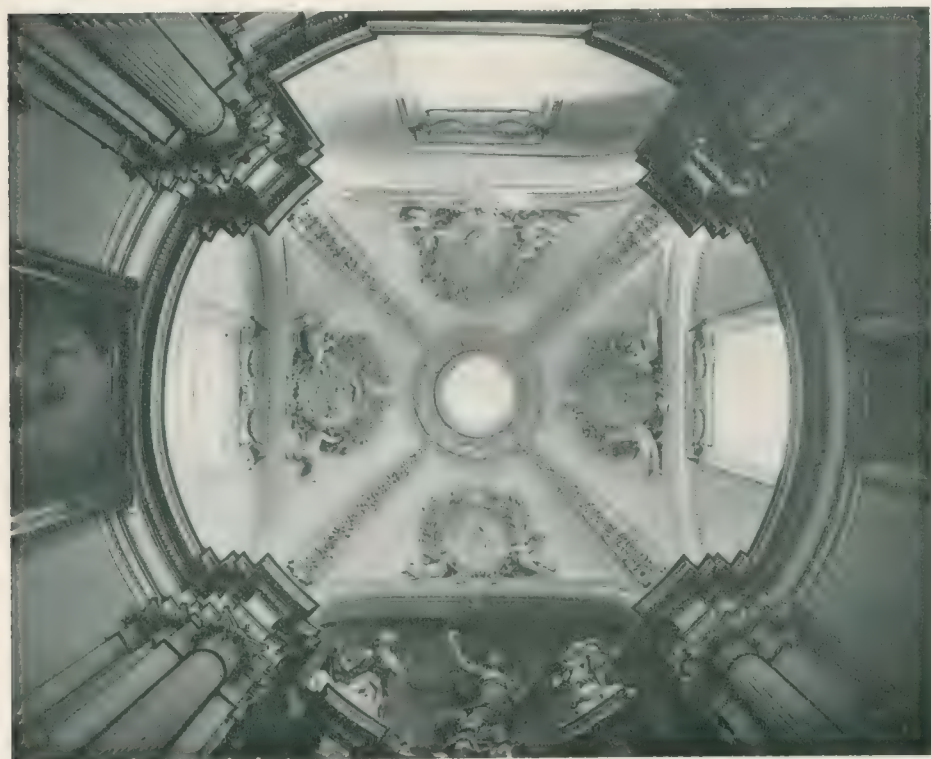


Fig. 1 b. - Cappella Lancelotti. S. Giovanni in Laterano. F. da Volterra (1585/90) e G. A. de' Rossi (c. 1675).

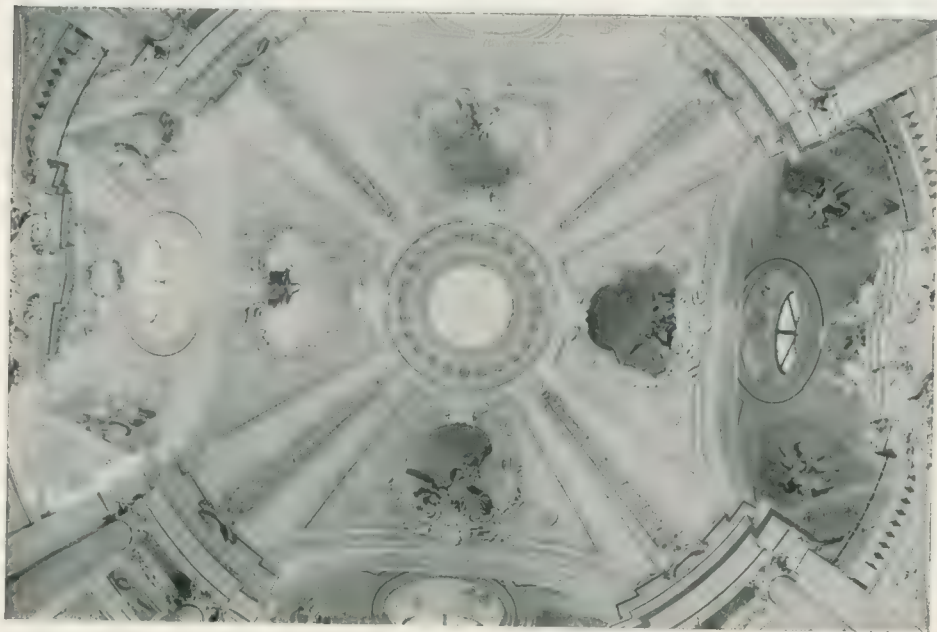


Fig. 1 c. - B. A. Vittone. S. Chiara. Bra.



Fig. 1 d. - L. Vanvitelli.
Chiesa della Maddalena.
Pesaro.



Fig. 2 a. - Fra Giuseppe Merenda. Chiesa del Ravaldino. Forlì (1735).

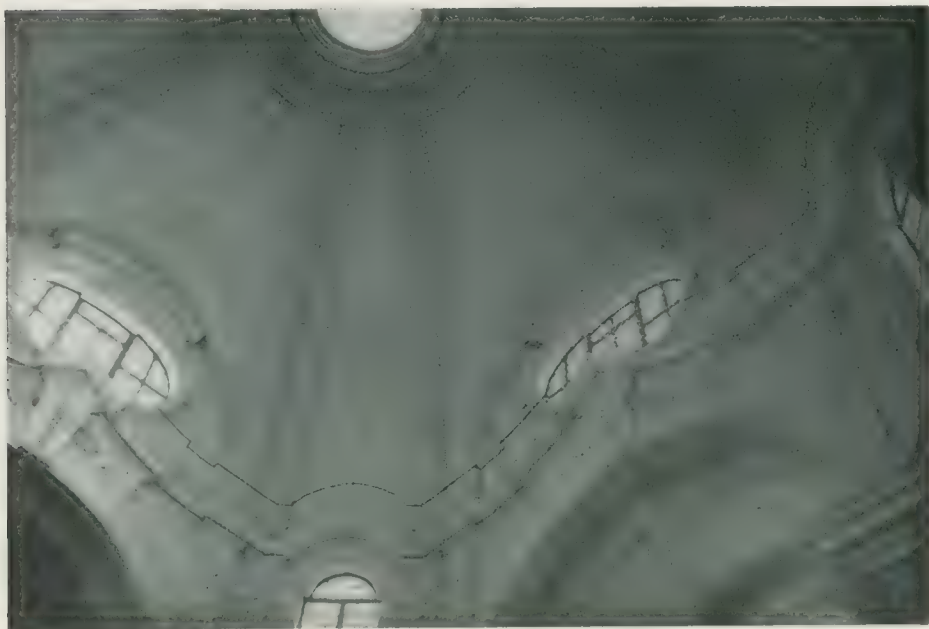


Fig. 2 b. - B. A. Vittone. S. Salvatore. Borgomasino.

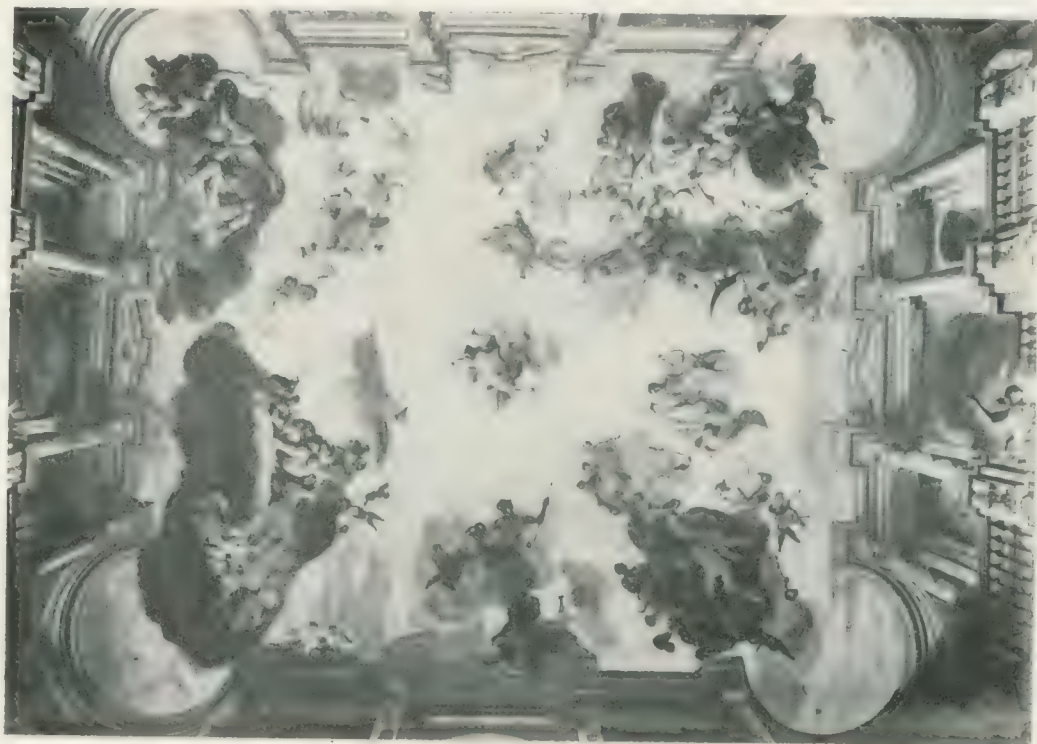


Fig. 3 a. - A. Pozzo. Soffitto dipinto del gran Salone del Palais Liechtenstein. Vienna.

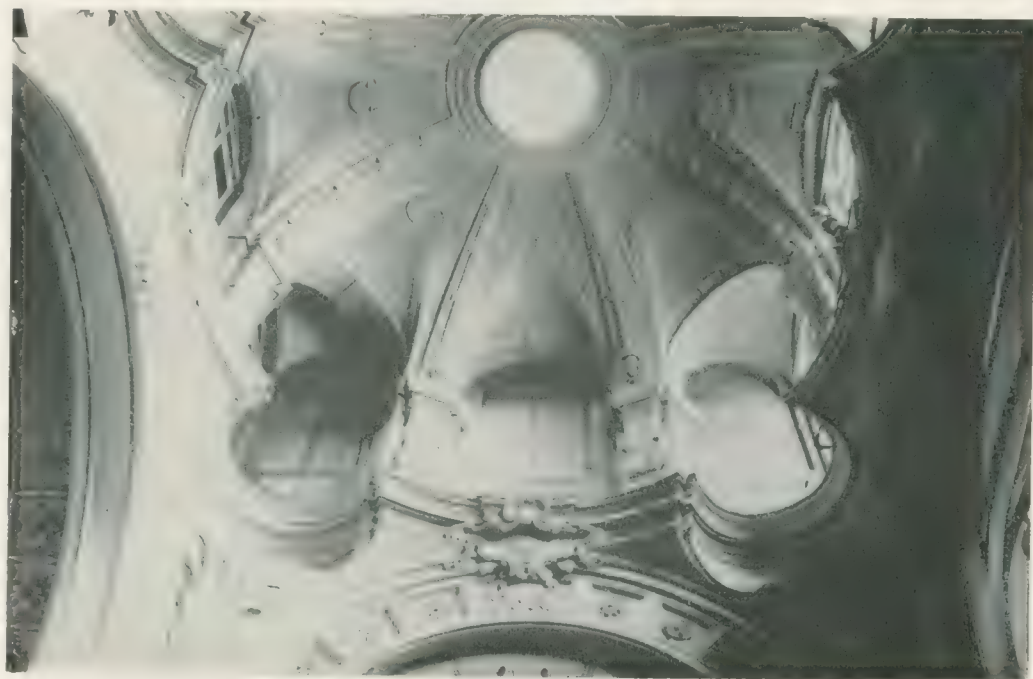


Fig. 3 b. - B. A. Vittone. S. Maria di Piazza. Torino. Coro.



Fig. 4 a. - Gianfrancesco Buonamici. S. Giustina. Ravenna (1747-50).



Fig. 4 b. - B. A. Vittone. S. Maria di Piazza. Torino. Coro. (Foto P. Portoghesi).

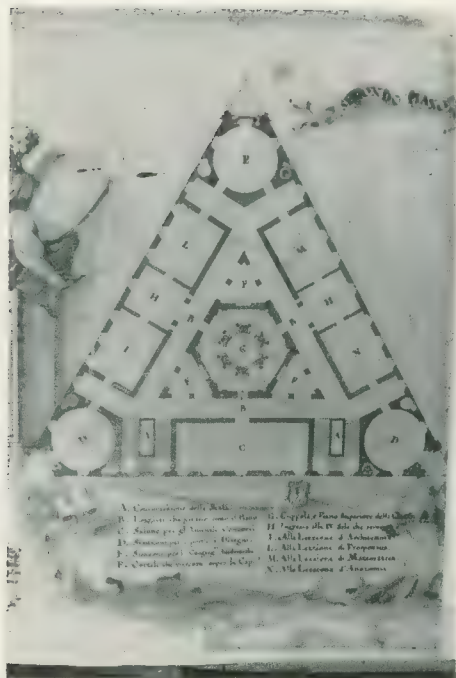


Fig. 5 a. - G. Ercolani. Progetto di una Accademia. Disegno offerto all'Accademia di S. Luca (1708). Dettaglio: pianta del secondo piano.



Fig. 5 b. - B. A. Vittone. Uno dei quattro edifici a pianta centrale della piazza grande della Città in mezzo al Mare. Progetto per il Concorso dell'Accademia di S. Luca del 1732.

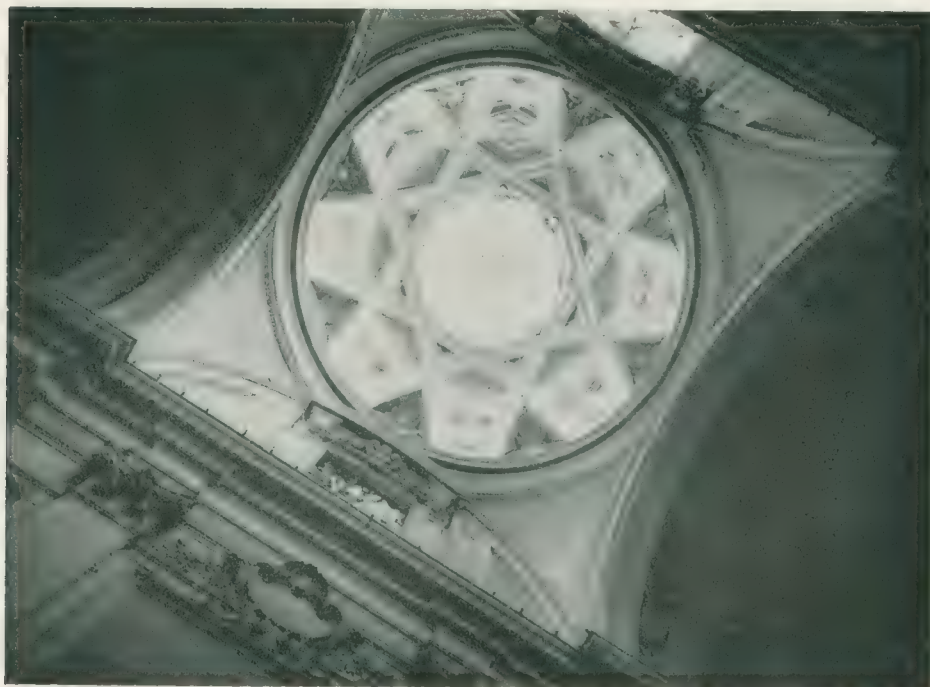


Fig. 5 c. - G. Antinori. Chiesa dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore. Volta (1772). (Foto V. Pace).

IL VOCABOLARIO FORMALE - PORTE E FINESTRE

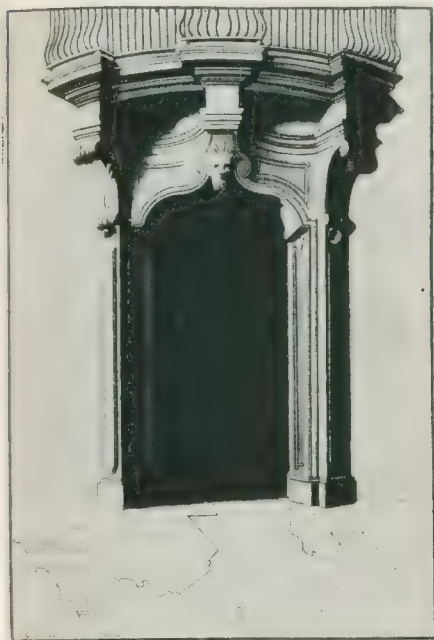


Fig. 6 a. - G. Chiaveri. Portale. Da « Ornamenti diversi di Porte e Finestre » apparsi a Dresda.



Fig. 6 b. - B. A. Vittone. Disegno di un portale. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 76).



Fig. 7 a. - G. Chiaveri. Portale. Da « Ornamenti diversi di Porte e Finestre ».

Fig. 7 a.

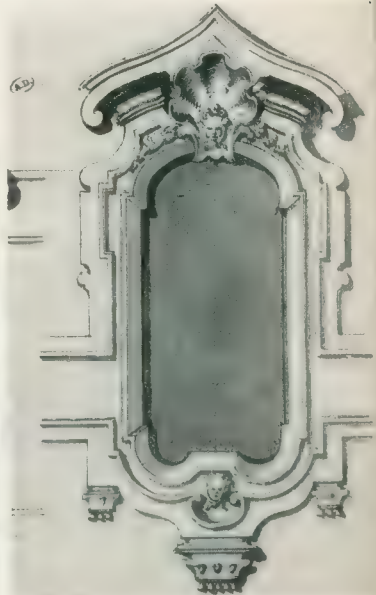
Fig. 7 c.

Fig. 7 b.



Fig. 7 b. - B. A. Vittone. Disegno di un portale. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 65).

Fig. 7 c. - B. A. Vittone. Disegno di una finestra. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 127).



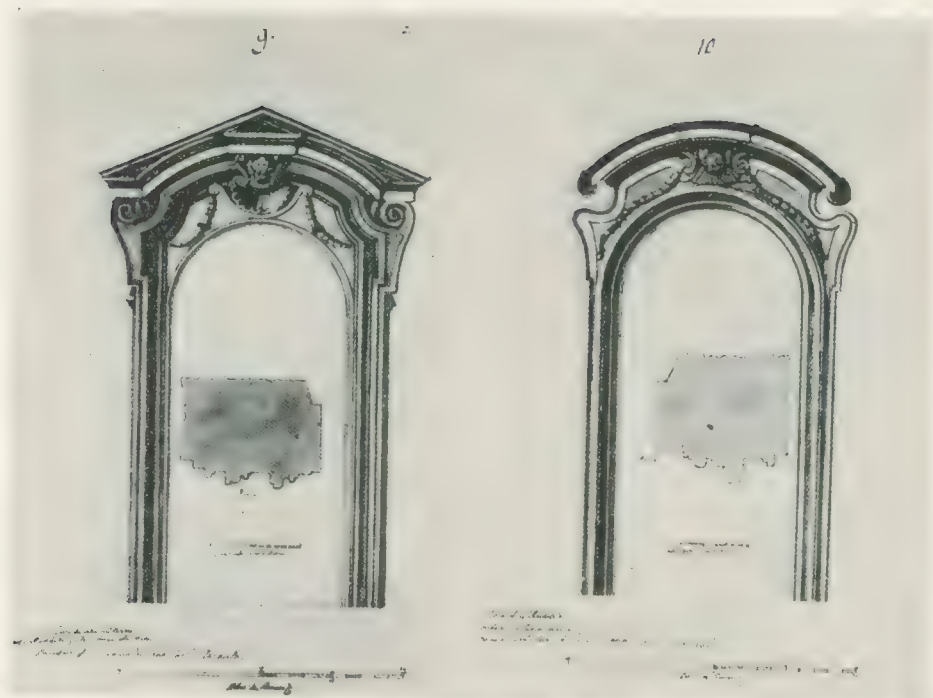


Fig. 8 a. - Anonimo del Settecento. Disegno dei portali del Palazzo Grillo a Roma di Carlo Rainaldi (Uffizi).

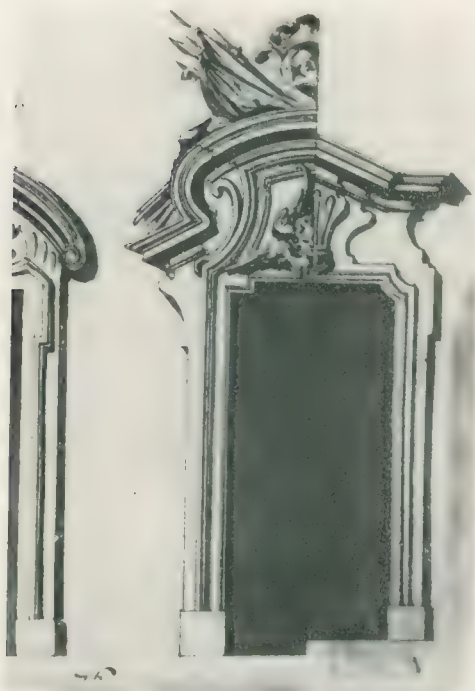


Fig. 8 b. - B. A. Vittone. Disegno di un portale. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 130).

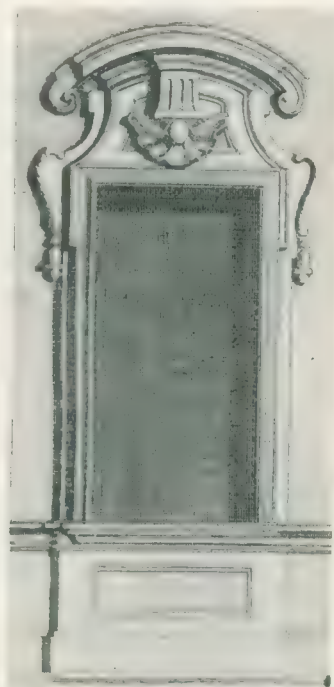


Fig. 8 c. - B. A. Vittone. Finestra. Da « Istruzioni Diverse » (Tav. 24).

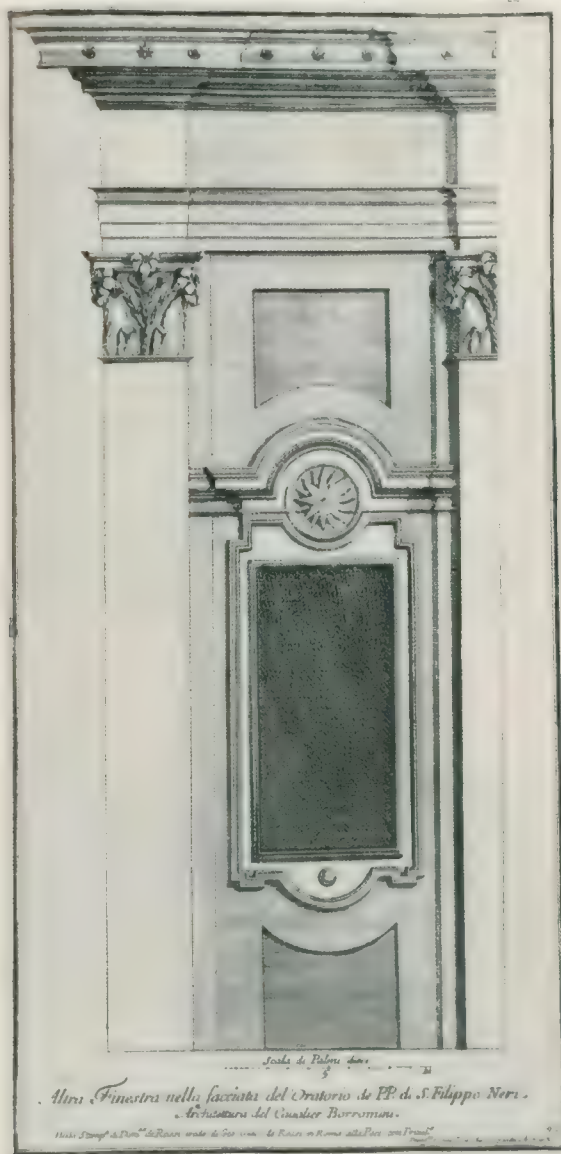


Fig. 9 a. - Borromini. Finestra dell'Oratorio di S. Filippo Neri. Da « Studio dell'Architettura Civile » di Dom. de' Rossi.



Fig. 9 b. - B. A. Vittone. Disegno di una porta. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 701).

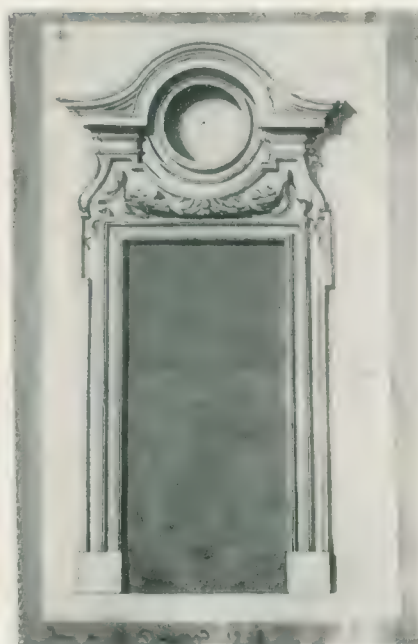


Fig. 9 c. - B. A. Vittone. Disegno di una porta. Parigi, Musée des Arts Décoratifs (I 129).



Fig. 10 a. - B. A. Vittone. S. Benigno Torinese. Dettaglio del coronamento di una porta.



Fig. 10 b. - L. Retti. Residenz, Ansbach. Dettaglio delle finestre.

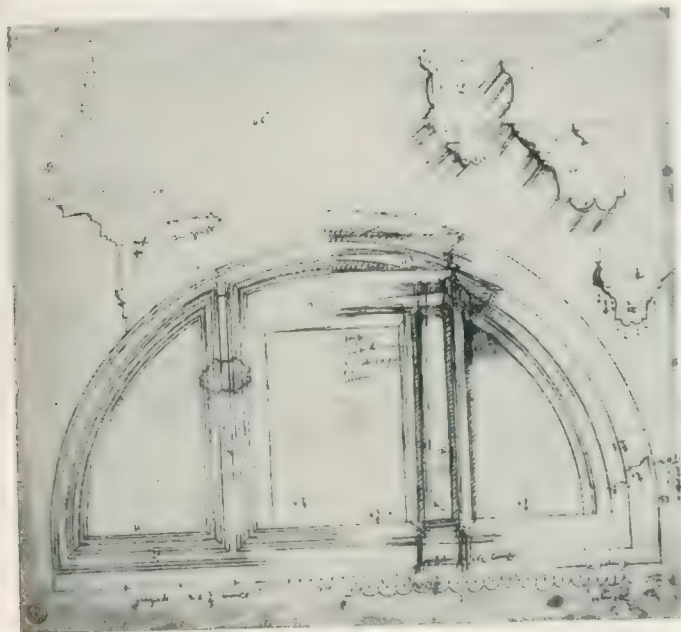


Fig. 11 a. - Antonio Sangallo il Giov. Studio per la Sala Regia nel Vaticano (Uffizi 712A).

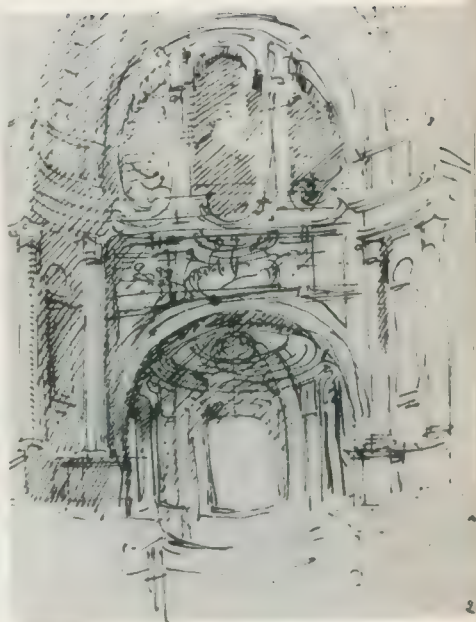


Fig. 11 b. - Juvarra. Studio per S. Andrea in Chieri.

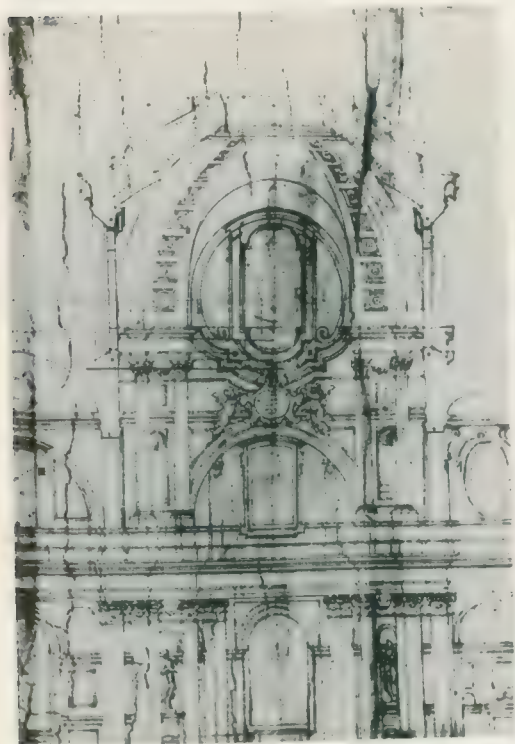


Fig. 11 c. - Juvarra. Studio per S. Andrea in Chieri.



Fig. 11 d. - B. A. Vittone. Finestra a S. Michele in Rivarolo Canavese.

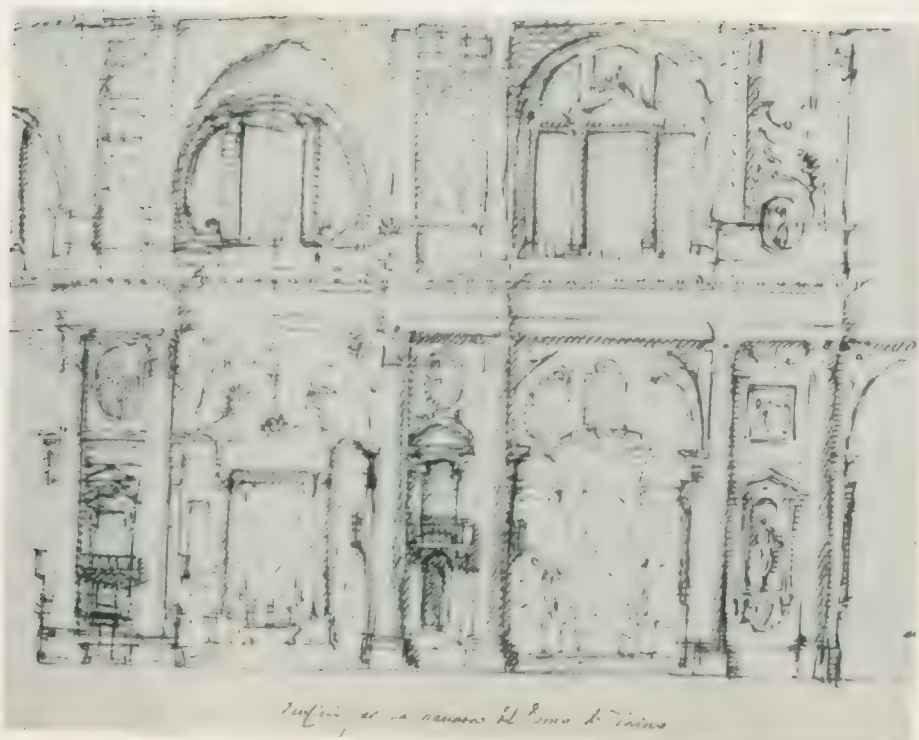


Fig. 12 a. - Juvarra. Pensiero per il Duomo Nuovo di Torino.



Fig. 12 b. - E. Q. Asam. Decorazione della Chiesa di S. Giacomo a Innsbruck (c. 1724).

L'INTRODUZIONE DELLA LUCE
« STICHKAPPE »,
« FENSTERLAIBUNG », OCULI

Fig. 13 a. - G. Guarini. Palazzo Carignano. Corridoio annesso all'atrio centrale. Torino.

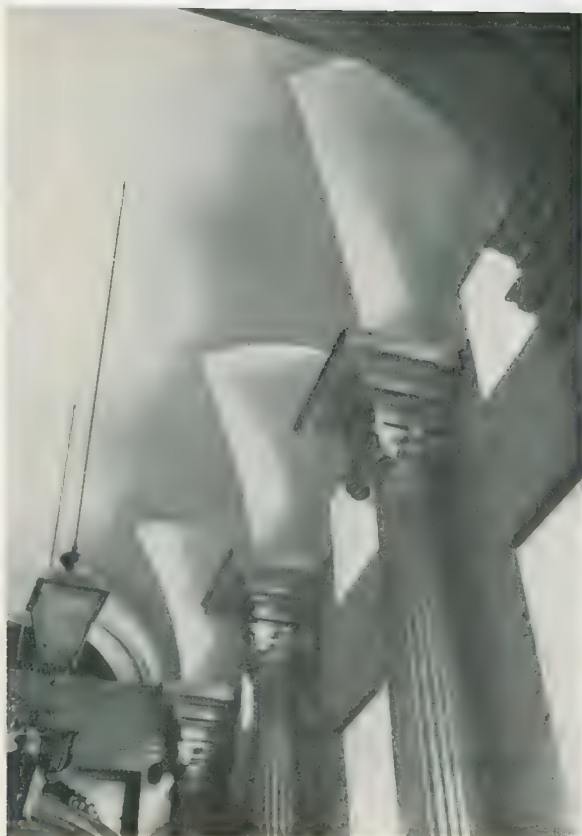


Fig. 13 b. - B. A. Vittone. Ospizio di Carità di Carignano. Vano laterale comunicante originalmente colla chiesa.



Fig. 14 a. - S. Eustachio, Roma. Finestra nella volta della crociera.

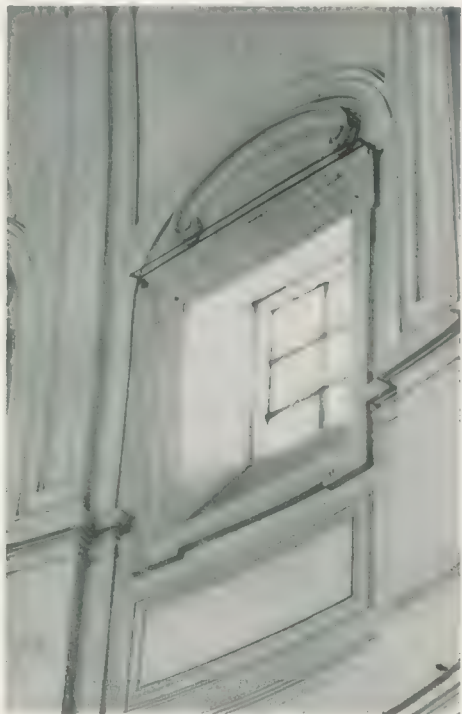


Fig. 14 b. - C. Fontana, S. Maria in Monte Santo, Roma. Finestra adottata all'angolo dell'influsso della luce.



Fig. 14 c. - B. A. Vittone, Grignasco. Finestra con fianchi obliqui per ottimizzare l'influsso della luce.

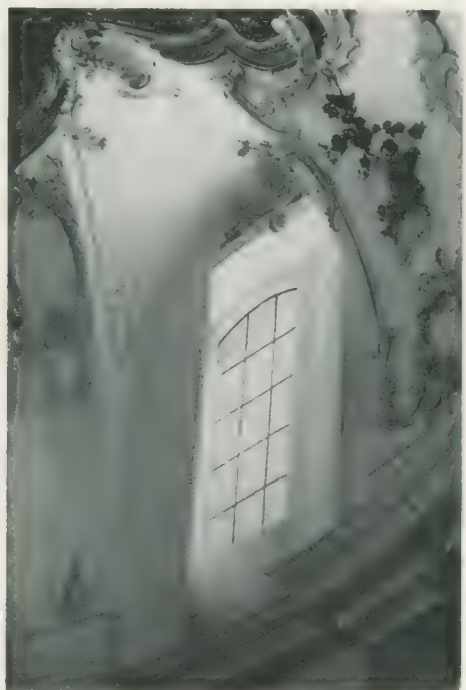


Fig. 14 d. - B. Neumann, Vierzehnheiligen. Finestra con fianchi obliqui per conciliare le strutture interne ed esterne del coro.

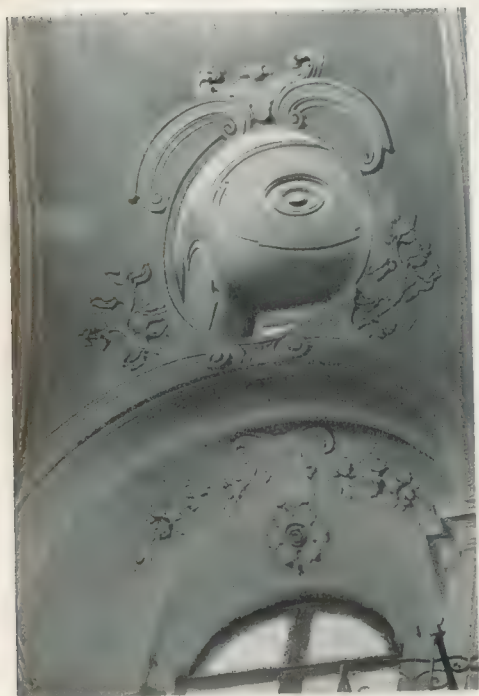


Fig. 15 a. - Juvarra. Chiesa del Carmine. Torino. Oculo nella volta della prima campata del coro.



Fig. 15 b. - B. A. Vittone. S. Bernardino di Chieri. Oculo.

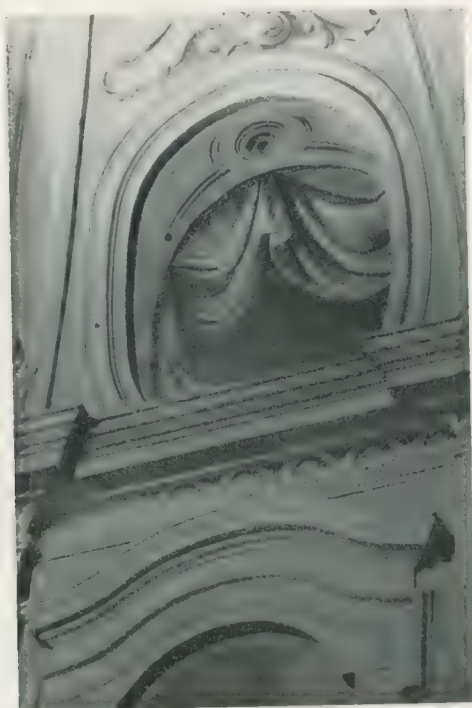


Fig. 15 c. - B. A. Vittone. Riva di Chieri. Oratorio. Oculo dipinto nella volta.

APERTURA E PROBLEMA DEGLI ANGOLI - PENNACHIO TRAFORATO,
 ATRIUM, «SCAVO DELLE VELE».



Fig. 16 a. - F. Raguzzini. Decorazione del pennachio in una cappella laterale di S. Maria in Trastevere, Roma.



Fig. 16 b. - B. A. Vittone. Pennachio traforato nella decorazione pittorica di Riva di Chieri.



Fig. 16 c. - B. A. Vittone. Pennachio traforato. S. Bernardino di Chieri.

Fig. 17 a. - S. Eustachio.
Roma. Volta della Cappella
di S. Michele. (Con apertura
al centro).

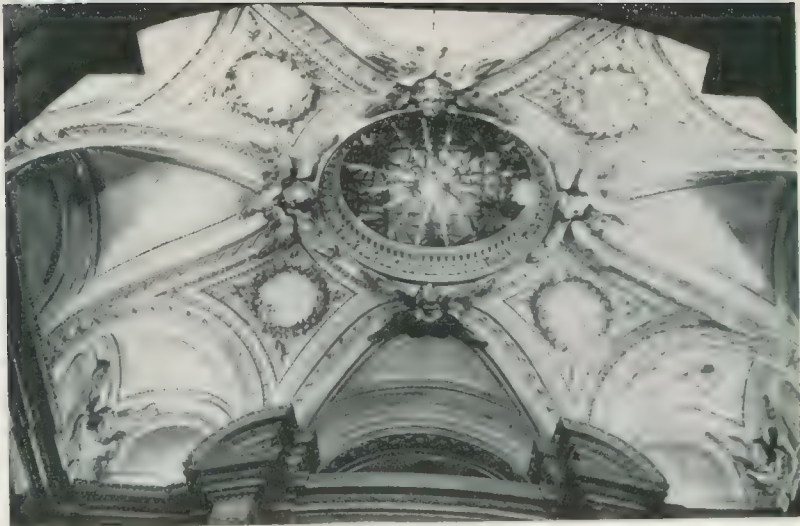


Fig. 17 b. - Torino. Atrio di
un palazzo in via G. Barba-
roux n. 25.

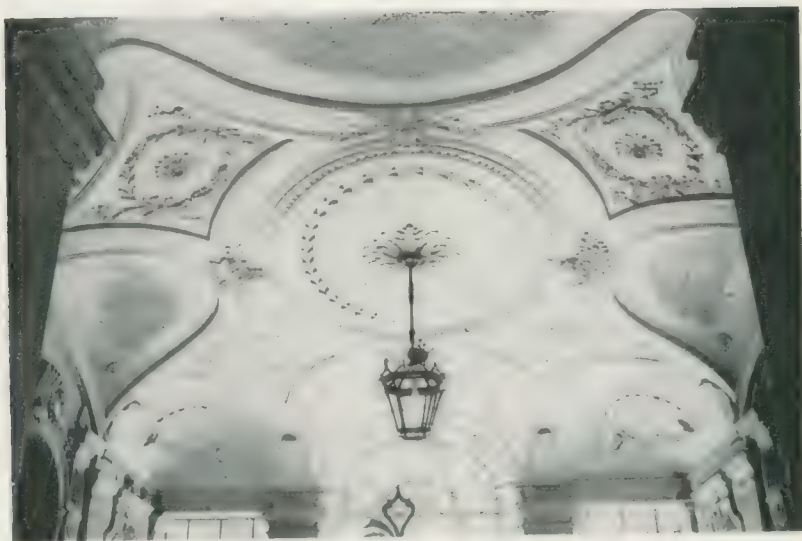


Fig. 17 c. - Torino. Atrio di
un palazzo in via G. Barba-
roux n. 43.





Fig. 18 a. - Borromini. Soluzione d'angolo della volta dell'oratorio della Propaganda Fide, Roma.

Fig. 18 b. - Borromini. Soluzione d'angolo nel Cortile dell'Oratorio di S. Filippo Neri, Roma.

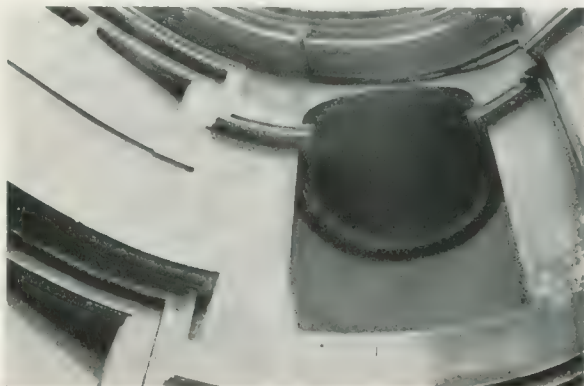


Fig. 19 a.

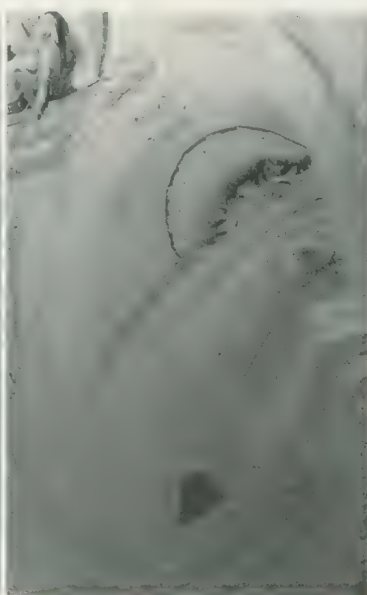


Fig. 19 b.



Fig. 19 c.

Fig. 19 a. - B. A. Vittone. Soluzione d'angolo e «scavo delle vele», Oratorio dell'Ospizio di Carità di Carignano.

Fig. 19 b. - B. Neumann. Spazio intorno una finestra della chiesa di Neresheim.

Fig. 19 c. - B. A. Vittone. Zona delle finestre e «scavo delle vele» nel Coro di S. Maria di Piazza.

RECIPIENTI DI LUCE, SPAZI CILINDRICI
NEGLI ANGOLI DELLE VOLTE

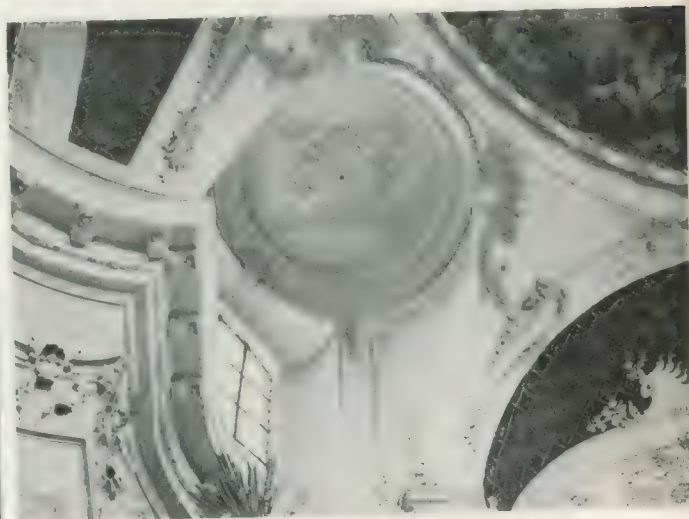
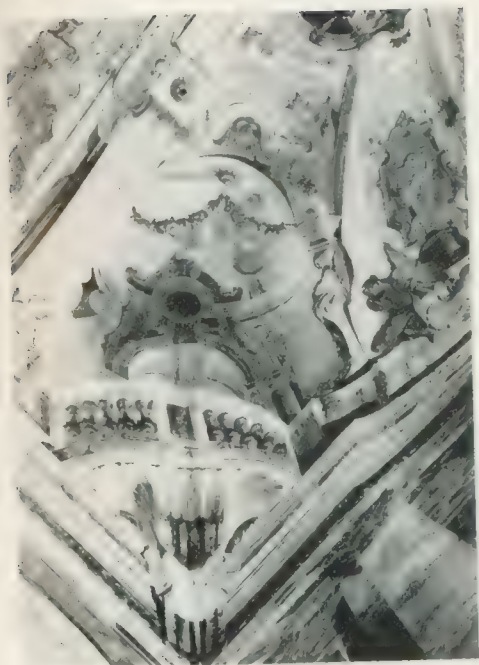


Fig. 20 a. - G. B. Crosato. Parte angolare dell'affresco nel Salone del Palazzo Rezzonico. Venezia (1752).

Fig. 20 b. - J. M. Fischer. Soluzione di finestra a St. Michael in Berg am Laim. (Foto W. Müller).



Fig. 20 c. - B. A. Vittone. Specchi circolari nella volta dell'androne del Collegio dei Gesuiti, Torino.



Fig. 21 a. - G. B. Crosato. Soluzione d'angolo in un affresco del Palazzo Pesaro, Venezia.

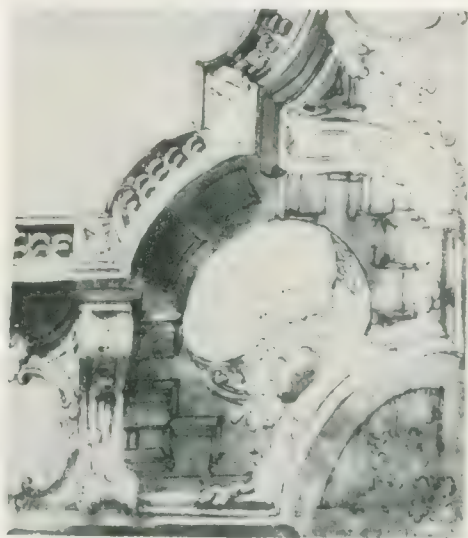


Fig. 21 b. - Parte angolare di un progetto di decorazione. (Coll. Fatio).

Fig. 21 c. - B. A. Vittone. « Scavo delle vele », S. Maria di Piazza, Torino.

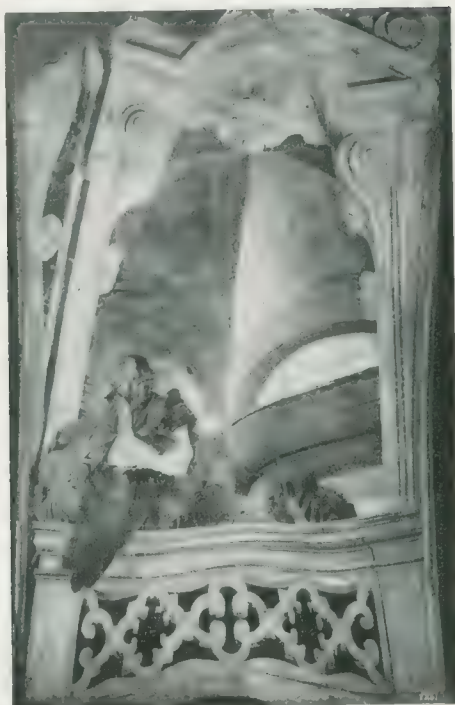


Fig. 22 a. - G. B. Tiepolo. Spazio angolare nella decorazione della Chiesa degli Scalzi. (Frammento nell'Accademia di Belle Arti, Venezia). (Foto Alinari).



Fig. 22 b. - B. A. Vittone. S. Bernardino di Chieri. Zona del tamburo con recipienti di luce.

L'INTRODUZIONE DELLA LUCE ATTRAVERSO APERTURE DELLE VOLTE -
IL MOTIVO DELLA «SCHEITELÖFFNUNG»

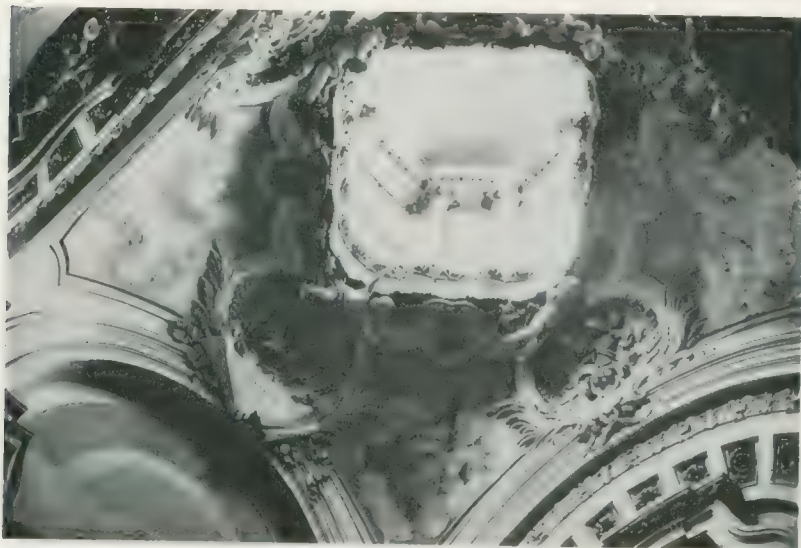


Fig. 23 a. - G. Sardi. Battistero in S. Lorenzo in Lucina, Roma.

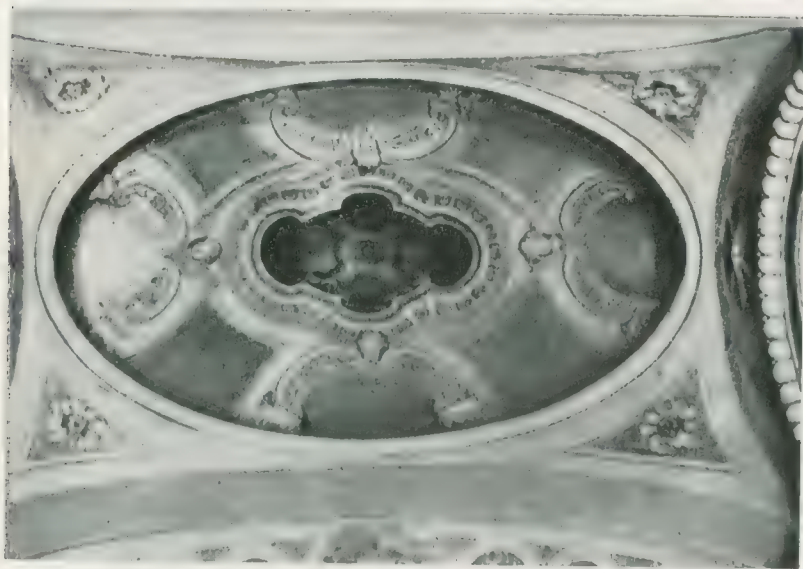


Fig. 23 b. - G. Sardi. Atrio della Chiesa del Rosario a Marino.



Fig. 23 c. - Volta dello scalone di Casa Reggiani. Bologna. (Borgo di S. Pietro).

Fig. 24 a. - Apertura
in un soffitto orizzon-
tale. Affresco. Villa
Imperiale. Pesaro.



Fig. 24 b. - A. Pozzo.
Soffitto traforato
nella navata laterale
della Jesuitenkirche
di Vienna (1704).

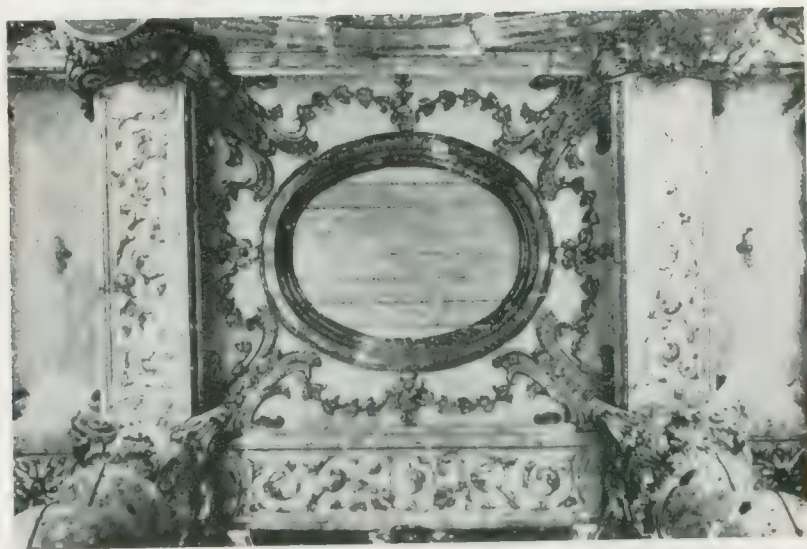


Fig. 24 c. - B. A. Vittone. Copertura di una nicchia con
monumento piramidale. Da « Istruzioni Diverse » (Tav. 104).

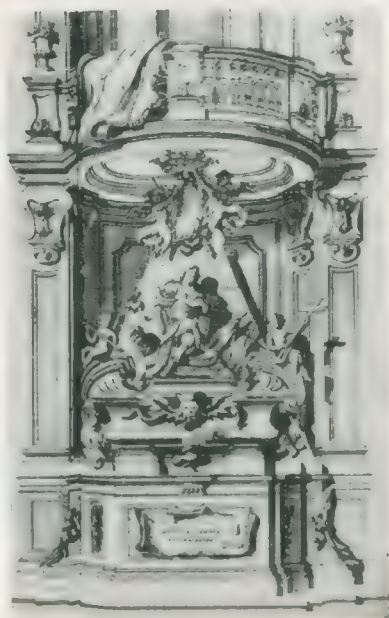




Fig. 25 a. - Dürnstein. Cappelle laterali con « Scheitelöffnung ».
Matthias Steinal (1721).



Fig. 25 b.

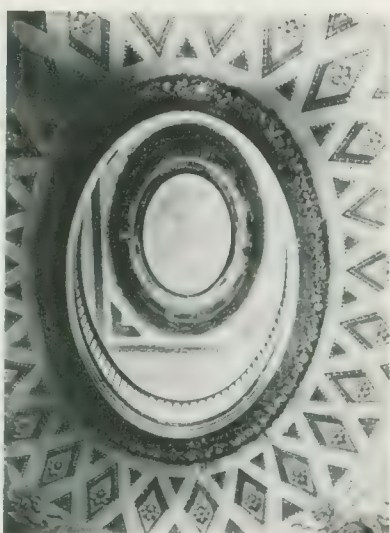


Fig. 25 c.

Fig. 25 b. - Waldsassen. Cappella laterale con « Scheitelöffnung ».
Ch. Dientzenhofer (?) (1685-90).

Fig. 25 c. - Apertura della volta nello scalone di Palazzo Sanguinetti. Bologna. (Strada Maggiore).

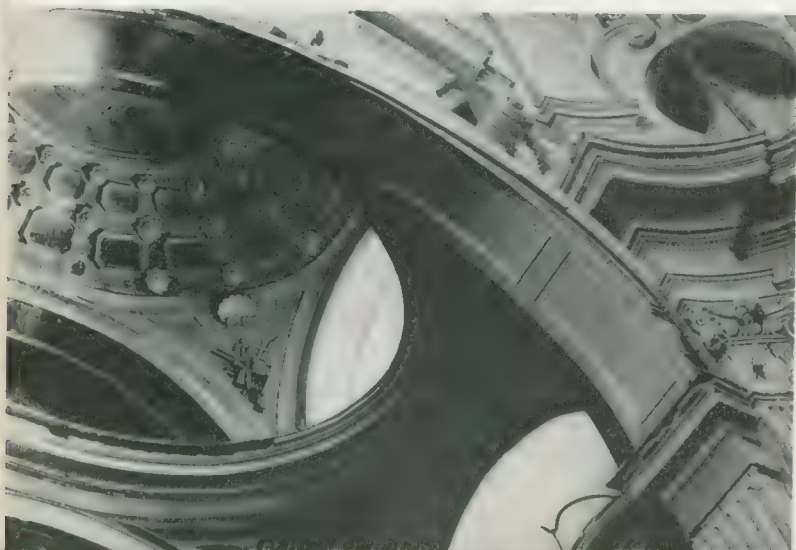


Fig. 25 d. - B. A. Vittone. S. Bernardino di Chieri, vano tra coro e chiesa con « Scheitelöffnung ».

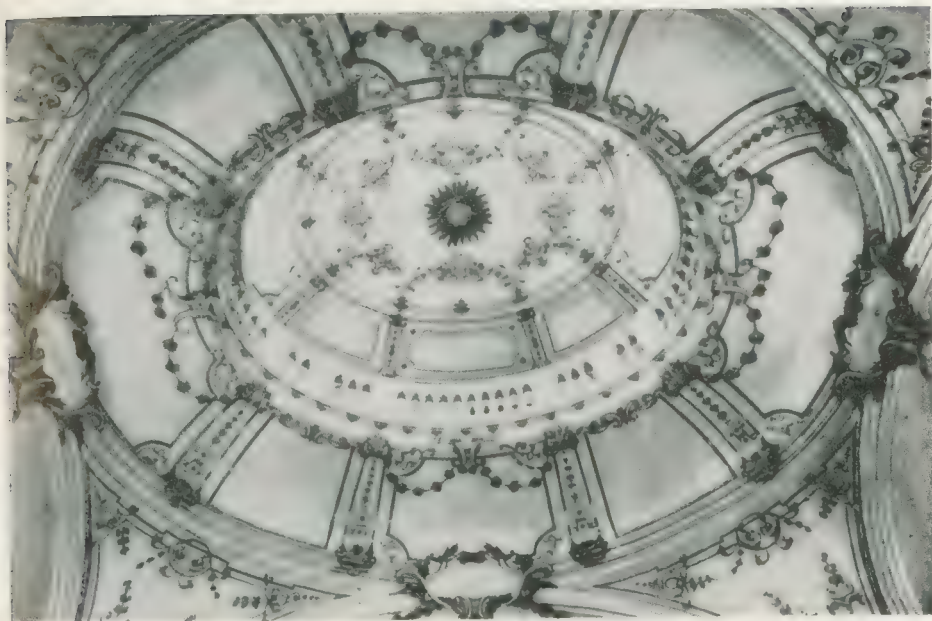


Fig. 26 a. - J. L. von Hildebrandt. Volta aperta della cappella del Palais Schwarzenberg. Vienna.



Fig. 26 b. - Scuola bolognese. Schizzo di una scenografia con vano centrale a cupola aperta. (Uffizi 91576 S).



Fig. 26 c. - B. A. Vittone. Progetto di una chiesa ideale con il sistema delle volte aperte nei vani laterali. Da « Istruzioni Diverse » (Tav. 83).

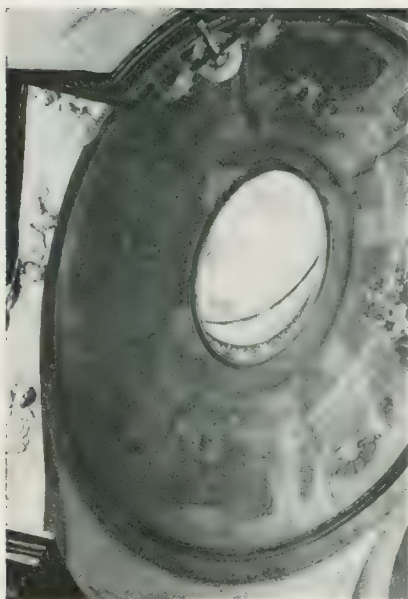


Fig. 27 a.

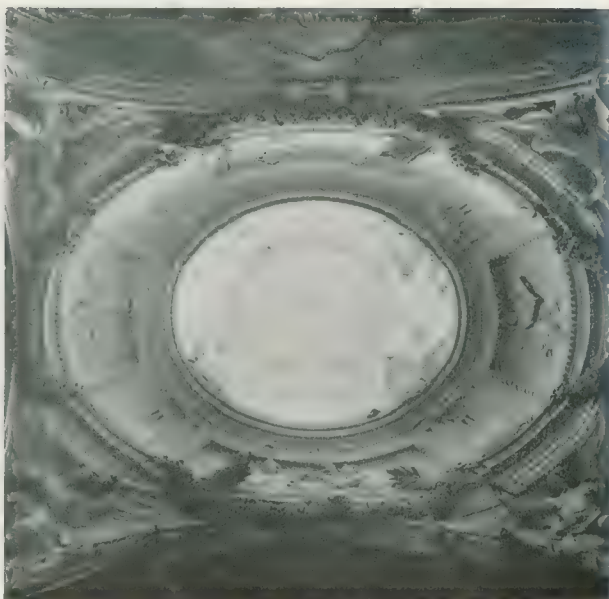


Fig. 27 b.

Fig. 27 a. – J. B. Fischer von Erlach. Volta aperta delle cappelle diagonali nella Karlskirche di Vienna.

Fig. 27 b. – A. Gherardi. Volta aperta della Cappella S. Cecilia in S. Carlo ai Catinari. Roma.

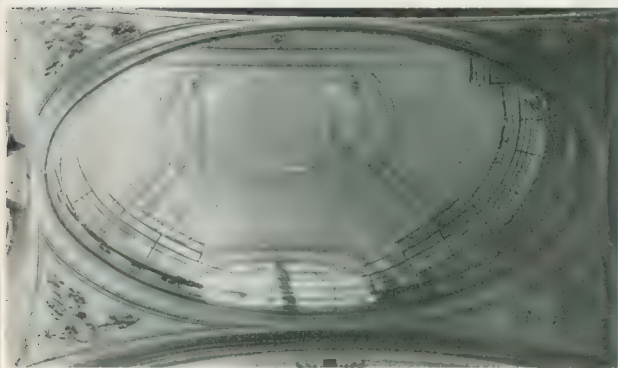


Fig. 27 c.

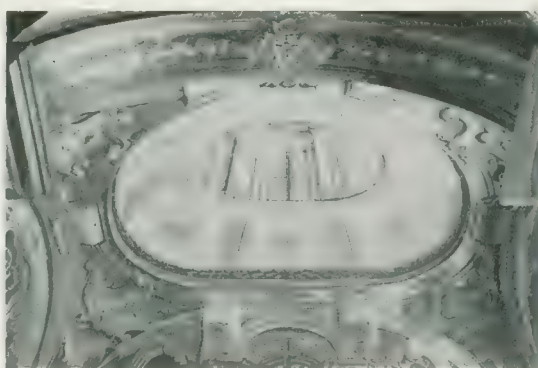


Fig. 27 d.

Fig. 27 c. – F. Juvarra. Volta aperta di una cappella laterale nella Chiesa del Carmine. Torino.

Fig. 27 d. – S. Salvario. Torino. Sistema di volte aperte dipinto in un soffitto di una cappella laterale.

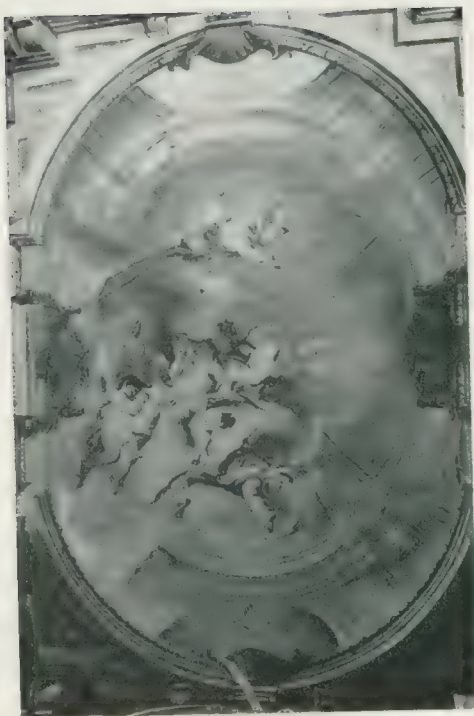


Fig. 28 a. – C. Carlone. Castello di Ludwigsburg (Ahnengalerie) (1731/33). Decorazione pittorica con sistema di volte aperte.

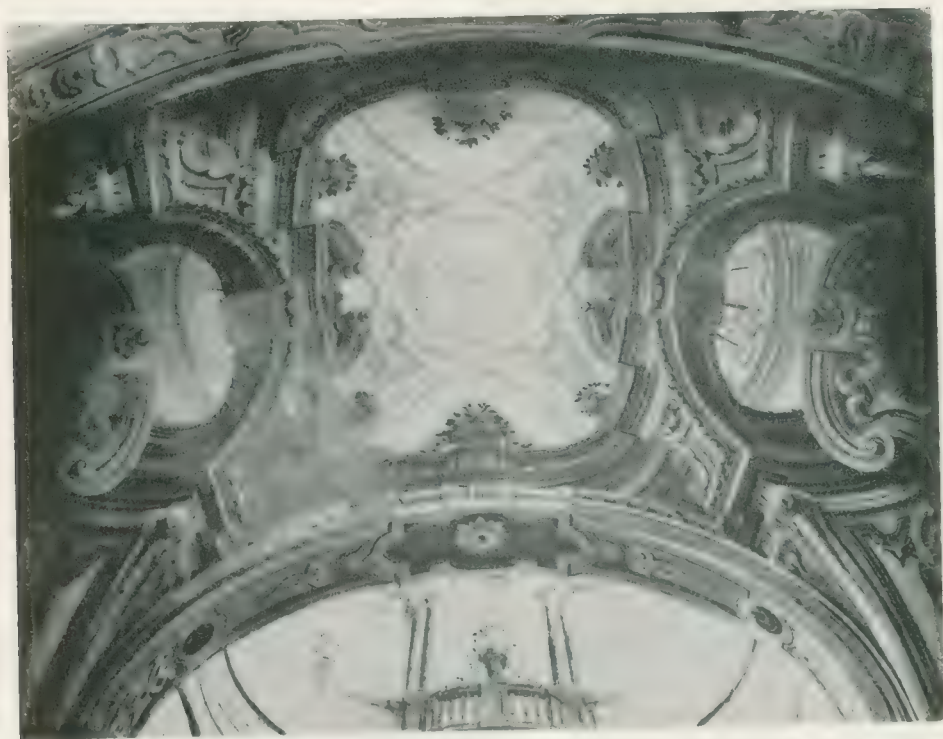


Fig. 28 b. – Santuario di Murazzano. Decorazione pittorica con sistema di volte aperte.



Fig. 28 c. - B. A. Vittone. S. Bernardino di Chieri. Apertura laterale per l'influsso della luce.

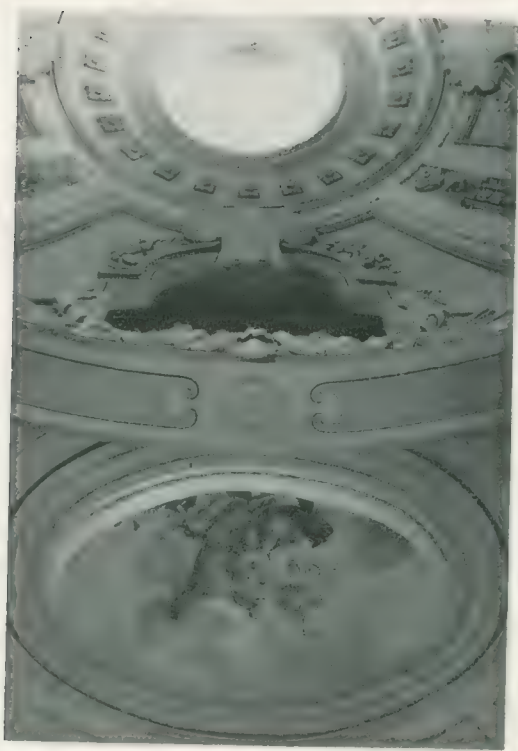


Fig. 28 d. - B. A. Vittone. S. Chiara, Bra. Sistema delle aperture nella volta principale e nei soffitti delle tribune.

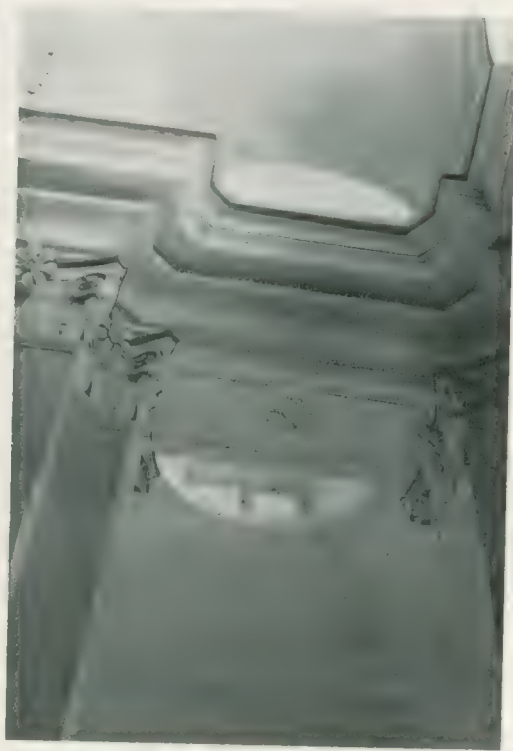


Fig. 28 e. - B. A. Vittone. Ospizio di Carità di Carignano. Apertura e introduzione della luce nel piccolo vano a fianco dell'atrio.

WERNER MUELLER

VITTONI ED IL MODO STEREOTOMICO

In molte chiese del Vittone si trovano dei sistemi di volte complicate, mentre invece l'architetto, nei suoi scritti, tratta la teoria della costruzione della volta solo relativamente breve. I capoversi « Delle Volte » e « Delle Cupole » nelle *Istruzioni elementari* comprendono in tutto 15 pagine (1). Questo dipende forse da diverse cause. Per esempio: il Vittone aveva infatti curato l'edizione postuma dell'Architettura Civile del Guarini ed in questa occasione aveva aggiunto un trattato più lungo sull'Ortografia Gettata, il quale trattato, in sostanza, non è altro che un rifacimento del corrispondente capitolo dell'« Euclides adauctus » del Guarini (2). Qui il Guarini, in stretto rapporto con i manuali francesi della « coupe des pierres », insegna i metodi del « De superficies corporum in Planum redigendis » (3).

In quel tempo gli architetti francesi distinguevano due metodi per tagliare i conci degli archi e delle volte (4). I metodi più vecchi si chiamavano « par équarrissement ». Con questo metodo venivano per prima fabbricati parallelepipedi. Poi, con l'aiuto di modelli, venivano riportati sulle superfici di parallelepipedi i contorni delle proiezioni ortogonali delle superfici del concio. Queste linee formavano la base per il lavoro successivo, nel quale il concio veniva scalpellato dal sopradetto blocco parallelepipedo (fig. 1).

(1) VITTONI, *Istruzioni*, Lib. III. Artic. II. Cap. III. Osservazione IV. Delle Volte. Osservazione V. Delle Cupole, 500-514. Il Vittone tratta qui, nei suoi punti essenziali, i problemi statici della costruzione della volta.

(2) Tra i manoscritti che il Vittone non pubblicò si trovano anche un « trattato concernente la resistenza, che i legni fanno ad essere spezzati; ed altro delle regole circa la curvatura dei Centene per la costruzione delle Cupole », POMMER, *Piedmont*, 262.

(3) MUELLER, *Authenticity*.

(4) MUELLER, *Stereotomie*.

Il metodo « par équarrissement » si fonda sulla ichnografia e ortografia, procedimenti già menzionati dal Vitruvio, che nel medioevo, nel corso dei secoli, sono applicati nei casi sempre più complicati di taglio delle pietre. I metodi che corrispondono alla Ortografia Gettata venivano chiamati in Francia « par panneaux ». Nei trattati essi si trovano descritti per la prima volta presso Philibert de l'Orme. Non si può dire con sicurezza se essi siano un'invenzione del Rinascimento, è certo però che si incominciò allora a svilupparli sistematicamente. Il nuovo di questi metodi è che non si parte dalle proiezioni ortogonali delle superfici del concio, ma dalle superfici dello stesso. Si costruisce una proiezione ortogonale della superficie di giunto di posa rotante attorno ad uno dei loro spigoli ed in questo modo la si posa nel piano di proiezione. Le superfici arcuate di intradosso e di estradosso vengono sviluppate sul piano di proiezione con l'aiuto di metodi approssimativi. In più si costruiscono gli angoli dei giunti del concio. Si risparmia così la fatica di fabbricare per primo un parallelepipedo esattamente formato. Le superfici del concio sono fin dall'inizio nel giusto angolo; bisogna darle soltanto i giusti contorni con l'aiuto di modelli (fig. 2) (1).

Nel Barocco si trovano relativamente di rado delle volte consistenti di conci tagliati esattamente. Questo vale anche per il Piemonte. Perciò la Stereotomia, nel senso più stretto della « coupe des pierres », non ebbe per il Vittone nessuna importanza. Resta ora da esaminare però, quale relazione hanno col Modo Stereotomico le costruzioni e specialmente le costruzioni di ambienti sacri del Vittone. Con l'espressione « Modo Stereotomico » vogliamo intendere un modo di creazione artistica, che riceve ispirazioni dalla Stereotomia (2). Però non va dimenticato che la stessa Stereotomia, essendo una parte della matematica applicata (3) e

(1) Una idea approssimativa dei due procedimenti di taglio di pietra si può avere da due disegni dal *Traité de la Coupe des Pierres* del De la Ruë. Le figure della tavola V appartengono ad una volta a botte che termina in un muro obliquo. La fig. 1 mostra un parallelepipedo nella cui superficie vengono cesellate le proiezioni ortogonali degli spigoli di un concio. Nella fig. 2 vediamo invece un concio nel suo sorgere il quale viene avvolto da modelli di superfici prodotti da « par panneaux ».

(2) Il « modo stereotomico » definisce un valore estetico. La sua accettazione o il suo rifiuto dipendono dalla decisione dell'artista e dello spettatore. Qui è da ricordare che l'interpretazione e il giudizio estetico di un'opera d'arte avvengono non indipendentemente l'uno dall'altro.

(3) Nella stereotomia non si parla di spazi ma solo di corpi. Alcune annotazioni sulla storia del termine « spazio » nelle opere matematiche, si trovano in TROPFKE, *Geschichte*, 51 e 54.

della tecnica di costruzione, non può dare all'artista nessun criterio di valore estetico (1).

Della stereotomia francese, la cosa che impressionò il Guarini, specialmente come artista interessato matematicamente, erano i metodi « par panneaux ». In conseguenza il Guarini, nei suoi progetti, parte dalle superfici e dalle linee di intersezione dei corpi geometrici, con più coscienza che non gli altri architetti (2) (3) (fig. 3).

Hans Sedlmayr descrisse le forme concave del tabernacolo di S. Nicolò a Verona come un fascio di frammenti di manti di cellule spaziali (4). Borromini usa un motivo simile, anche se non come fascio di frammenti ma come frammenti singoli, in alcune finestre del Palazzo di Propaganda Fide, dove i frammenti dei manti arcuati di una cellula spaziale sono messi apposta in senso contrario alla superficie della facciata (5). Nella immaginazione del Guarini i manti delle cellule spaziali servono per un altro scopo. Possono essere usati cioè per formare l'interno, specialmente nelle costruzioni centrali, come per esempio nel pianterreno di S. Lorenzo di Torino. Essi sono realizzati però completamente, soltanto nella Cappella Maggiore, pure influenzando con effetto retroattivo anche l'impressione dei manti di spazi laterali e diagonali. Il Guarini usa qui un motivo che gli permette di ordinare le forme architettoniche plastiche dentro i manti arcuati delle cellule spaziali e contemporaneamente creare degli archi tridimensionali: la Serliana (6). Già nel Cinquecento si era usata una variazione astratta e sobria di questo motivo (7) (8).

Quando, in Francia, nella seconda metà del Settecento, venivano disegnati edifici che esteriormente mostravano le superfici

(1) TRICOMI, *Guarini*.

(2) Naturalmente questo modo stereotomico è soltanto una delle componenti dello stile del Guarini.

(3) Delle interpretazioni geometriche quelle trattate dal Christian Norberg-Schulz sono un completamento necessario della nostra indagine. NORBERG-SCHULZ, *Spazio*. ID., *Vittone*.

(4) « Die konkaven Formen des Altars für S. Vincenzo in Verona stellen sich dar als Gebuesch abgesprengter Teile von Raumhuelen ». SEDLMAYR, *Borromini*, 106.

(5) Il Borromini iniziò la sua carriera come scalpellino nella fabbrica di S. Pietro e possedé sicuramente anche conoscenze stereotomiche. È però poco probabile che esse fossero teoreticamente profonde come quelle del Guarini.

(6) Dal punto di vista di un rigoroso stile Palladiano, le metamorfosi della Serliana create dal Guarini sono una caricatura. CARBONERI, *Palladianesimo*.

(7) WILINSKI, *Serliana*.

(8) Il Forssmann, sulla Villa Pojana in Pojana Maggiore, scrive: « In seiner Nacktheit ist dieser Baukörper eines der extremsten Werke, die Palladio hinter-

liscie di corpi elementari geometrici (1), ci si serviva, per aprire queste superfici, ancora della Serliana. Nella Maison des Gardes Agricoles del Ledoux, la Serliana viene subordinata persino alla superficie di una sfera.

Il Modo Stereotomico può influenzare l'uso dell'ordine di colonne anche in altro modo. Quando, nella chiesa di S. Filippo Neri del Guarini in Casale, le colonne e il muro si compenetrano, ciò non avviene per suggerire un movimento ondulante della parete, ma per sottolineare l'intersecamento del muro con il manto di una cellula spaziale, il quale manto, nella parte esteriore del muro, si prolunga nel pilastro (2). Il Vittone, nella sua Cappella di S. Luigi Gonzaga a Corteranzo (3), riduce il motivo di manti di cellule spaziali compenetrantisi a vicenda e gli toglie con ciò la profilata affilatezza. Le colonne ed i pilastri della Serliana sono messi incastrati come forme di una espressione tenace.

Nel Classicismo dell'Accademia Francese, fin dall'inizio, vi era, anche se solo latente, una tendenza alla eliminazione dell'ordine delle colonne dell'architettura (4). Quando, nella seconda

lassen hat. Er weist voraus auf die franzoesische Revolutionsarchitektur, deren fruehes Stadium ja tatsaechlich bei Palladio anknuepfte ... Anstelle des beherrschenden Portikus tritt hier eine Serliana, die nun aber ganz abstrakt gestaltet ist. Statt der Freisaeculen sind viereckige Pfeiler ohne Kapitelle aufgemauert. Keinerlei klassischen Profile verschoenen die harten Linien». FORSSMANN, *Palladio*, 190-191.

(1) Il ritorno alla semplicità geometrica nella seconda metà del Cinquecento ed alla fine del Settecento si realizza in diverse situazioni storico-culturali. BATTISTI, *Unità*. ID., *Schemata*. TAFURI, *Rhetorica* ed altre opere lì citate. Infatti alla fine del Settecento la funzione rappresentativa dei corpi geometrici elementari, nella interpretazione cosmologica dell'architettura, non si poteva più motivare scientificamente. Una tale interpretazione aveva al massimo un senso poetico. Già per Frézier, il quale aveva pur letto l'opera di Athanasius Kircher, la spirale conica nella Chiesa di S. Ivo alla Sapienza del Borromini, non è altro che una forma geometrica. MUELLER, *Frézier*; OST, *S. Ivo*.

(2) MUELLER, *Frézier*.

(3) MILLON, *Vittone*; PANIZZA, *S. Luigi*; PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazioni 10, 12 e 78-84, e specialmente l'illustrazione 79.

(4) Un primo e molto significativo esempio di architettura senza ordine di colonne, lo troviamo in Parigi nell'Osservatorio di Claude Perrault. PETZET, *Perrault*.

Frézier, la sua dissertazione « Sur les Ordres d'Architecture » (Strassburg 1738), nella polemica letteraria che accompagna la eliminazione dell'ordine di colonne dall'architettura è molto importante, considera la Porte à St. Denis e la Porte à St. Martin in Parigi intenzionalmente come costruzioni monumentali senza ordine di colonne. MUELLER, *Frézier*.

Brinckmann descrive questa tendenza del classicismo francese così: « Der Raumkoerper ist zu klarster Erscheinung durchgebildet, seine Begrenzungsflaechen machen sich frei von illusionistischer Raumvertiefung. Der plastische Koerper

metà del Settecento, questa tendenza ha raggiunto dei successi notevoli, allora essa riguarda anche la funzione semantica dell'ordine delle colonne entro il Modo Stereotomico. La superficie interna della grande sfera nel centro del Cimetière de la Ville de Chaux del Ledoux è liberata da tutti gli ornamenti e dall'ordine delle colonne. I problemi stereotomici che risultano dal penetrare di diverse volte a botte nella sfera sono di sola natura geometrica (fig. 4). Nel grande manuale stereotomico del Frézier, alcuni disegni di costruzione sembra che abbiano avuto molto fascino estetico per il lettore (fig. 5). Il motivo della Serliana è spostato sullo sfondo e viene usato entro una parete piana, in modo da non venir toccato dalla problematica stereotomica.

Nel Modo Stereotomico, può avere una funzione semantica non soltanto l'ordine delle colonne. Spesso si tratta del significato delle forme architettoniche frammentarie nell'interpretazione estetica dei rapporti di spazi. Queste forme indicano qualcosa oltre se stesse, perché esse possono essere completate in una totalità. Talvolta l'architetto disegnannte offre una indicazione per tale completamento. Il Guarini, per esempio, fa ciò nelle balaustrate davanti alle cappelle laterali nella chiesa di S. Maria di Ettinga in Praga (1). Vittone usa analogamente le figure composte delle mattonelle del pavimento nella chiesa di S. Chiara in Bra (2). L'immaginazione degli spazi compenetranti (3) può essere sostenuta anche dal fatto che i contorni di una cellula spaziale, esistenti solo frammentariamente nella pianta delle pareti o di pilastri, si

sucht ebenso die klarste Erscheinungsform, ebenso stossen seine Begrenzungsflächen alle ornamentalspielende Körperplastik ab». — « Il faut construire le bâtiment de manière que rien ne paraisse pousser ou butter » (Laugier): nur so koenne man sich unbesorgt dem Eindruck der geometrischen Verhaeltnisse hingeben ». BRINCKMANN, *Baukunst*, 216 e 218.

Secondo A. M. Vogt l'eliminazione delle forme plastiche dalla parete viene determinato dal processo dialettico per la precedenza della colonna o della parete. Che la parete rifiuti da sé ogni forma di rilievo dipende dal meccanismo formale del suddetto processo di eliminazione. VOGT, *Boullée*, 199-206.

In un altro luogo abbiamo accennato che là dove si offre, con l'avanzare di un nuovo moderno spirito scientifico, nella coscienza dell'architetto, una nuova soluzione del problema della realtà, la funzione semantica delle colonne ed altre simili forme plastiche si riducono sempre più a problemi di statica. MUELLER, *Frézier*. V. a. CAVALLARI-MURAT, *Lodoli*.

(1) GUARINI, *Architettura*, Lastra 19.

(2) PORTOCHESE, *Vittone*, illustrazione 132.

(3) Per la prova di una compenetrazione di spazi vengono usati talora i seguenti argomenti. Una volta integra poggia, tutto intorno, sul suo sperone. Se però una cappa di volta vien tagliata per mezzo della superficie di un'altra cellula

prolungano nella pianta di altre forme architettoniche, per esempio nelle piante delle linee d'intersecazione delle cappe di volta o degli archi di rinforzo che poggiano su queste cappe.

Nella chiesa di S. Chiara di Vercelli, Vittone crea una compenetrazione reale mettendo due spazi a forma di nicchia sferica di diversa grandezza, l'uno nell'altro (1). Nelle volte delle cappelle della chiesa di S. Michele in Borgo d'Ale da lui costruite, dei contorni degli spazi penetranti non resta altro che un arco di rinforzo

spaziale, la si può ancora completare nella immaginazione e riceve quella parte con la quale essa, completa, sarebbe entrata in un'altra cellula spaziale. SEDLMAYR, *Borromini*, 107-108. Guenther Neumann ha sviluppato ancora di più questo modo di considerare le cose. NEUMANN, *Neresheim*, 19-20.

Si è parlato di una compenetrazione degli spazi anche quando i frammenti di volta sono stati adattati a linee di intersezione piane. Nel suo disegno per la chiesa di S. Maria di Ettinga, il Guarini ha eseguito un adattamento tra le cupole su pianta ovale e la cupola su pianta ottagonale. SEDLMAYR, *Borromini*, 107.

Queste considerazioni furono criticate da Esser con l'esempio di una interpretazione di compenetrazione di volta in *Vierzehnheiligen*, che lo Schenk aveva tentato. ESSER, *Vierzehnheiligen*, 71; SCHENK, *Kirchenbaukunst*.

W. Bartsch interpreta in modo simile a quello di Schenk il sistema di volte nel disegno di Balthasar Neumann per una cappella gentilizia. BARTSCH, *Bamberg*, 88 (fig. 6).

Disegni simili a quelli mostrati dal Bartsch potrebbero servire al massimo da illustrazione per una interpretazione qualitativa. Infatti la loro esatta costruzione esige come premessa che la legge matematica, secondo la quale le cappe di volta sono state formate, sia conosciuta. Come noi abbiamo più volte ripetuto, le cappe di volta furono adattate ad un sistema di archi costruito indipendentemente. Inoltre non si può comprendere perché le cappe di volta si debbano prolungare fin sotto l'altezza di imposta.

Quando le cupole ovaloidi non tagliate sono portate da manti di cilindro e soltanto questi manti sono aperti per mezzo delle arcate arcuate, allora queste cellule spaziali possono entrare in relazione l'una con l'altra soltanto per tangenza. Questo ci mostra la sezione del raggruppamento di spazi nel disegno SE 112 di Balthasar Neumann per Neresheim della collezione Eckert, che ricordano un transetto. HOTZ, *Katalog*, 23 (fig. 7).

Nella chiesa di S. Gaetano in Nizza del Vittone una cupola ovalide è amputata tramite la sezione con un cilindro (PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazione 151). Nello stesso modo procedeva François Mansart nella sua chiesa parigina St. Marie de la Visitation (BLUNT, *Architecture*, 121-122). L'arco tridimensionale, sul quale poggiano i frammenti delle cupole ovaloidi, in tutti e due i casi non appartiene alla superficie dell'ovaloidi ma è stato generato mediante la sezione tra un conoide e un manto di cilindro (MUELLER, *Stereotomia*). Le due cellule spaziali che si compenetrano, non debbono essere per forza coperte da una volta. Le cappelle laterali di S. Chiara in Bra hanno un soffitto piano (PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazione 18).

(1) CARBONERI-VIALE, *Vittone*, illustrazione VIII. PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazione 206.

sulla volta (1). Tali archi di rinforzo usa anche Balthasar Neumann nella chiesa parrocchiale di Gaibach (2) ed in alcuni disegni per il santuario detto Käppele presso Würzburg (3). Gli archi di rinforzo qui in considerazione sono, nell'opera del Vittone, un fenomeno periferico. Il Neumann nel loro uso, va fino all'ultima conseguenza.

Secondo l'interpretazione di Günther Neumann (4), il disegno n. 110 della raccolta Eckert per Neresheim mostra due spazi a pianta ovale toccantisi, mentre un terzo spazio avvolge il toccarsi dei suddetti due spazi, in una tale maniera che esso si compenetra con uno di quelli, proiettandosi infine come arco di rinforzo sulla volta di quello stesso spazio (figg. 8 e 9).

Il toccarsi tra le cellule spaziali è un fatto che non si trova troppo spesso nei disegni del Guarini. Tale toccarsi può aver luogo in una terza cellula spaziale, la quale è realizzata soltanto in alcuni frammenti di muro che però, se la si completa nella immaginazione nella sua forma definitiva, può produrre lo schema di un complicato sistema di cellule spaziali toccantisi e compenetrantisi l'un l'altra. Dagli elementi del disegno del Guarini per Oropa (5) si può fare un montaggio di un tale sistema (fig. 10). Johann Dientzenhofer, in una variante dei suoi disegni per Holzkirchen (6), ha saputo usare questo schema per una combinazione di chiese longitudinali e di costruzioni centrali (7) (fig. 11). L'ulteriore

(1) PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazione 49. La realtà degli spazi penetranti è ridotta al minimo nella Cappella Maggiore.

(2) HAUTTMANN, *Baukunst*, 204.

(3) HOTZ, *Katalog*. HOTZ, *Kirchenbaukunst*. Contiene, oltre che abbozzi dalla raccolta Eckert, anche un disegno nuovamente scoperto nell'archivio di stato di Coblenza.

(4) NEUMANN, *Neresheim*, 102-105.

(5) Anche a Oropa gli archi sui quali poggiano le cupole ribassate sopra una pianta ovale, sono prodotti di nuovo dalla sezione tra i manti di cilindro e conoidi. Lo stesso metodo si può vedere nel disegno del Neumann per la cappella della Residenza di Würzburg. Qui è ancora più evidente il fatto che le cappe di volta dovevano adattarsi al sistema degli archi e non viceversa, cioè gli archi alle linee di sezione delle cappe di volta. È da notarsi di sfuggita che qui c'è un adattamento ed una deformazione delle volte, necessaria per motivi di statica. Questo fu già pensato da Esser. ESSER, *Vierzehnheiligen*, 237.

Ancora più chiaramente si lascia studiare la deformazione delle cappe di volta nel disegno SE 86 per Vierzehnheiligen, la realizzabilità delle quali R. Teufel, con fondamento, mette in dubbio in alcuni punti. TEUFEL, *Vierzehnheiligen*, 87-92.

(6) Würzburg, Universitätsbibliothek, Entwurf Delin. II/21.

(7) Un tentativo analogo, ma non ancora influenzato dal Guarini, si trova nella Cappella dei « Pénitents Bleus » in Toulouse, costruita da Pierre Levesville dal 1622 al 1625. OUSSET, *Chapelle* (fig. 12).

sviluppo del sistema conduce, per esempio, al disegno di Balthasar Neumann per la cappella della Residenza di Würzburg (1) (fig. 13).

I sistemi di volta che ora abbiamo considerato sono usati in Piemonte, al contrario della Boemia e della Franconia, solo raramente. Ciò dipende, per lo meno in parte, dal fatto che a Sud e a Nord delle Alpi esisteva un rapporto diverso con il Gotico. Noi vogliamo esaminare questo rapporto un po' più da vicino e chiarirlo, perché non è senza interesse per il dialogo tra il Classicismo ed il Barocco. La « coupe des pierres » si è sviluppata nel Gotico, come descrive Frézier nell'introduzione al suo grande manuale di Stereotomia. Quando regnava la nobile semplicità dell'architettura antica, la quale usava quasi soltanto le volte a botte e le cupole a cerchio, non c'era bisogno di questa arte (2). Quel che il Frézier qui non menziona esplicitamente, è il fatto che l'Antichità ci ha lasciato anche la volta a crociera. Fra l'indirizzo classico dell'architettura ed il giudizio sulle volte a crociera e simili volte a lunetta correva, uno speciale rapporto.

Scamozzi cerca di giustificare il rifiuto della volta a lunetta con degli argomenti statici: « Le Volte a lunette non furono molto usate dagli Antichi, perché invero fuggirono sempre di far ne' loro edifici alcuna cosa debole, e pericolosa, come è questa, essendo che le Lunette indeboliscono molto il piede, e il fianco della volta » (3).

In Tommaso Temanza, un contemporaneo del Vittone, le volte a crociera e le volte a lunette vengono trattate insieme in un capitolo (4): « Dirò bene, che la differenza, che passa tra queste, e quelle, altra non è, se non che le Volte a Lunetta vengono formate dall'incontro di più Volte a botte diseguali, e quelle a crociera sono determinate da più Volte a botte della medesima grandezza ». Anche Temanza dice sulle volte a crociera: « Nelle opere antiche di rado si veggiono ». Egli però incomincia il suo capitolo XV con la frase: « Cuoprono le Volte a crociera i sacri Tempj e le magnifiche Sale de' Principi, ed in oltre tutto ciò, che ornate Volte ricerca », ed inoltre dice ancora: « Le Volte a crociera sono la cosa più ingegnosa dell'Architettura, per quello che una gran mole viene talora sostenuta da piccole basi, bastevoli per altro a sostenerla a cagione degli ingegnosi scambievoli addentellati,

(1) NEUMANN, *Neresheim*, 23. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 4687.

(2) FRÉZIER, *Théorie*, XVII.

(3) SCAMOZZI, *Idea*, 321.

(4) TEMANZA, *Architettura*, 100-108.

co' quali s'uniscono in quegli angoli, in cui segue la intersecazione delle due volte a botte ».

Nel caso nostro sono specialmente importanti le osservazioni del Temanza sulle volte a lunette. Egli chiama un « bizaro ornamento di alcuni edificij » ed è dell'opinione: « Mi piace molto, quando l'incontro di tali volte (s'intendono le volte a botte) è naturale, e non alterato, come appunto è quello delle lunette sopra la maggior cornice del Tempio del Redentore ... Imperciocché evvi alcuno, il quale con certi contrafatti spigoli fa incontrare le lunette con la maggior Volta, che è un fastidio il vederli, ... Ne mi si rispondi, che sono semplici ornamenti, perché io soggiungerò, che anche gli ornamenti devono essere una esatta imitazione del vero ». Questa critica del Temanza è indirizzata, in un senso più ampio, contro ogni specie di illusionismo stereotomico (1).

Il Vittone accenna le volte a lunette soltanto di sfuggita: « Si potrebbero qui aggiungere le Volte a fascie, a spigoli, a lunette ec., ma non fendo mio pensiero il dire di tutte le specie di volte, che può la bizzaria degli Architetti per composizione produrre, basterammi perciò l'aver spiegato quelle, che per la semplicità e per altre vantaggiose loro condizioni più frequentemente vengono in uso ».

La volta a crociera tramandataci dalla antichità non è, considerando la sua costruzione, una forma gotica (2). Perché le nervature diagonali delle volte gotiche sono state costruite indipendentemente e non come linea di sezione di due volte a botte (3). Per la costruzione di volte del Barocco tedesco, specialmente per lo sviluppo ulteriore delle idee del Guarini in Boemia e in Franconia, è molto importante il fatto che in diversi luoghi della Germania si può dimostrare la tradizione dell'artigianato tardogotico

(1) Sotto l'illusionismo stereotomico si potrebbero intendere compenetrazioni di volta le quali vengono prodotte con mezzi stereotomici più semplici di quelli che corrispondono alla interpretazione dello spettatore intesa dall'artista. Ma questo concetto non si lascia usare nel senso che determinate superfici di volta e i loro spigoli di intersezione simulavano la compenetrazione di corpi matematicamente definiti, come per esempio la compenetrazione di ellipsoidi. Questo infatti avrebbe come premessa che all'architetto che disegnava fossero familiari le qualità matematiche dell'ellissoide, una premessa che capita soltanto di rado. MUELLER, *Frézier*.

(2) Ciò vale per lo meno quando la volta a crociera vien definita stereotomicamente nella sopraindicata maniera.

(3) Il problema era conosciuto già nella prima metà del secolo scorso ed è stato discusso dal Willis molto ampiamente. WILLIS, *Vaults*. V. a. BUCHER, *Vault projection*.

fino al Settecento inoltrato. A Francoforte e a Norimberga per esempio gli scalpellini per dare l'esame di mastro dovevano fare dei disegni e dei modelli tra cui anche la costruzione di un coro di una chiesa gotica. Anche i muratori dovevano fare dei disegni e dei modelli di volte a crociera (1). Ad Augusta (Augsburg) si sono conservati tali « Proberisse » dall'anno 1553 fino al 1723 (2), e si vede con meraviglia che gli archi diagonali delle volte a crociera erano in tutta quell'epoca, invariabilmente costruiti da archi a sesto ribassato composti da archi di cerchio, nonostante che la costruzione esatta di questi archi ellittici venisse insegnata nei trattati di architettura fin dalla prima metà del Cinquecento.

Anche nei modelli di centina per un coro di chiesa gotica lavorati in occasione dell'esame da maestro artigiano, si può osservare un forte attenersi alle forme tramandate. Friedrich Hoffstadt ha compilato da diverse fonti il disegno per una chiesa gotica. La pianta del coro la prese da un capolavoro (lavoro di esame di maestro) del 1755 fatto a Norimberga (fig. 14). Siamo riusciti a trovare un modello analogo del 1659 il quale è quasi completamente uguale al modello di Hoffstadt ma più recente di un secolo (figg. 15 e 16). Perché proprio questa forma tardogotica di volta nervata fu continuamente tramandata? Il motivo non è la sua grande popolarità. Konrad Werner Schulze ha descritto 80 volte tardogotiche nervate della Svevia, dal 1450 al 1520. La sua indagine dimostra in modo molto impressionante la ricchezza di variazioni delle volte tardogotiche (3). Il disegno di nervatura del nostro capolavoro però, è stato realizzato solamente una volta e secondo il modello di Hoffstadt. Si tratta della chiesa in Stammheim presso Stoccarda (4) (fig. 17), la configurazione delle nervature della quale si può trovare anche in alcune altre volte tardogotiche (5) come pure in diversi disegni dell'Accademia delle Arti

(1) HOFFSTADT, *Grundregeln*, 64-67 e 175. I fascicoli 1-6 uscirono negli anni 1840-1845. Nell'anno 1863 l'opera fu continuata da Friedrich Lange con un 7° fascicolo (pp. 269-316). Edizioni italiane: *Principi dello Stile Gotico*, volgarizzati da Fr. Lazzari, Venezia 1853 (Brizeghel) e 1858 (Grimaldo).

(2) Per averci indicata la raccolta di 33 « Proberisse » degli anni 1553-1723, giacente nella Staats- und Stadtbibliothek della città di Augsburg, ringraziamo il prof. H. Reuther, Berlin. Noi vorremmo esaminare più profondamente questi disegni in rapporto con altri temi. V. a. MUELLER, *Korbbogen*.

(3) SCHULZE, *Gewoelbesysteme*.

(4) SCHULZE, *Gewoelbesysteme*, 93, 134 e tavola 75.

(5) È importante il fatto del presto apparire di questa forma nella zona d'influenza di Peter Parler. Un esempio di ciò lo abbiamo nella volta della cappella

Figurative di Vienna (1) (fig. 18). Questo tipo di reticolo spaziale delle volte, secondo le mie conoscenze, si trova per la prima volta nell'architettura inglese del secolo decimoquarto (2).

L'importanza del nostro modello dunque, non consiste nell'apprezzamento estetico della sua forma speciale, ma piuttosto nel fatto che esso era tipico per una tecnica che evidentemente, nelle costruzioni di volte barocche, aveva ancora importanza (3). I celebri sistemi di volte boemi della chiesa del convento di Břevnov, di S. Chiara a Cheb (Eger) e della chiesa dei Paolini di Nová Paka si lasciano derivare geometricamente da un principio il quale è stato realizzato nel modo più semplice nella volta della navata di S. Nicola nella città piccola di Praga. Si tratta di una volta a botte con la quale si incontrano delle lunette dalla cui pianta si formano degli ovali che si toccano (4).

Nel libro di Bartel Ranisch, edito nel 1695, sulle chiese di Danzica, sappiamo che allora nella costruzione delle centine per gli archi tridimensionali veniva per prima tenuto conto della curvatura laterale e poi di quella verticale (5). Dal punto di vista geome-

del « Waelschen Hofes » in Kutna Horà (Kuttenberg), la quale deriva del coro della cattedrale di S. Vito in Praga. FEHR, *Ried*, 92. Nelle regioni alpine questa configurazione di nervature si trova nei dintorni di Salisburgo, in Alto Adige e nella zona del lago di Costanza. BUCHOWIECKI, *Kirchen*, 308, 309, 345, 353. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte*, 171, 188. Esse si possono trovare anche in altre zone come per esempio nel Palatinato e nella Francia meridionale.

(1) KOEPF, *Planrisse*, 29, illustrazioni 194 e 458. (V. a. le illustrazioni 171, 174, 278 e 296). Ordinato dal Koepf nelle piante non identificate di scarso interesse.

(2) Gli inizi di queste volte si trovano in BOCK, *Decorated Style*, 59.

(3) P. BOOZ dice: « ... daß wesentliche Zuege mittelalterlicher Baumeister-taetigkeit ... sich zumindest in Spuren bis in die Barockzeit hinein am Leben halten. Sie bilden nicht den Baustil, sondern sie dienen ihm, sonst wuerde mit dem jeweiligen Zeitgeschmack auch ihre Gueltigkeit erloeschen ». BOOZ, *Baumeister*, 111.

In riferimento alla volta della navata centrale di S. Niclas Kleinseite, Praga, su Christoph Dientzenhofer, fu dato questo giudizio: « ... hinter der bei ihm gewoehnlichen Entstehung der Gratkurven als Durchdringungslinien verbirgt sich eine handwerklich-mittelalterliche Praxis, die immerhin für das Ganze seiner Persoenlichkeit und Bildung aufschlussreich sein duerfte ». Non viene presso Koemstedt spiegato precisamente come ci si debba in dettaglio immaginare il sorgere delle curve di spigolo come linee di compenetrazione. KOEMSTEDT, *Bau-*

ten, 55.

(4) MUELLER, *Stereotomia*.

(5) « Weil aber diese Gewölb-Bügen sollen fast alle rund werden / und man die Bügen alle auch also rund machen solte / würde es große Mühe kosten aus vollem Holtze dieselben zu bereiten. Der geringste Weg ist / dass man nehme von jeder Rundung die Weite / wie ich in dem punctirten Grund-Riß in dem einen Viertel angewiesen habe; und nach derselben Weite / mache man eine jede

trico, la curva della nervatura si produce mediante la sezione tra frammenti di cilindro verticali e orizzontali, con un metodo cioè che, nella chiesa di S. Nicola in Praga, si trasferisce senz'altro sugli spigoli delle cappe di volta. Questa opinione è appoggiata anche da un disegno del tempo della volta della chiesa di S. Nicola (1). Il disegno però non ci dà l'immagine della vera volta, esso è interessante però, in quanto dimostra che nell'immaginazione del disegnatore il punto di partenza per il disegno è stato una volta a botte con lunette (2).

Rundung von einem Brete / und nagele dieselbe aus einem Schloß-Stein in den andern. Also hat man die Seitel-Rundung. Die Höhe-Rundung aber ist noch nicht da / also kan man auf demselben runden Brete auffüttern / daß es nach der Ober-Bügen seine rechte Rundung bekomme ». RANISCH, *Kirchengebaeude*, 25-26.

(1) FRANZ, *Bauten*, 65 e tavola 99.

(2) Gli archi di rinforzo nella suddetta chiesa di S. Nicola appoggiavano probabilmente sulle pareti delle lunette.

Forse gli arconi di rinforzo giacevano in modo analogo sulle superfici delle lunette come nella cappella della Residenza di Wuerzburg di Balthasar Neumann. Confronta FRANZ, *Bauten*, Tavola 316. BRINCKMANN, *Guarini*, illustrazione a pagina 9.

C'è anche un'altra possibilità. Le coppie degli archi di rinforzo che si toccano nella navata centrale della chiesa conventuale di Banz posano soltanto con la loro parte inferiore sulle pareti delle lunette, mentre nella sua parte superiore vengono girate continuamente dalla loro posizione verso queste superfici. Gli archi di rinforzo si interpretano come se dovessero significare una sezione attraverso il manto delle cappe di volta. Questo non è giusto né in senso tecnico né in senso matematico. Al contrario della Stereotomia però, per il Modo Stereotomico non è decisiva né la realtà tecnica né l'esattezza matematica. È importante invece l'effetto estetico di un fenomeno da interpretarsi nel senso stereotomico. Al contrario della interpretazione, la quale parte dalle linee di intersezione dei manti di cellule spaziali compenetrantisi vicendevolmente, in questo caso non si tratta della compenetrazione delle superfici di volta completate nella immaginazione, ma si tratta dell'effetto dei tagli eseguiti artisticamente con cui si sono ferite le cappe di volta.

Nel santuario di Vierzeñheiligen di Balthasar Neumann gli speroni dei grandi archi di rinforzo tridimensionali saltano indietro in relazione ai piedi delle volte e figurano la continuazione delle pareti delle grandi cellule spaziali ovali. ESSER, *Vierzeñheiligen*, 70 e 71, 130-133. TEUFEL, *Vierzeñheiligen*, 72 e 166.

Con crescente altezza degli archi di rinforzo questi gradini nelle volte vengono continuamente appianati. Geometricamente gli archi di rinforzo nel santuario di Vierzeñheiligen sono prodotti per mezzo di sezione tra i manti di cilindro verticali ed i conoidi. Solo vicino allo sperone possono avere una funzione statica. Nella loro parte superiore sono formati da stucco ed appoggiano sulle cappe di volta confinante ad angolo. Mediante il salto indietro degli speroni il principio geometrico viene spiegato molto chiaramente. Partendo dal principio generativo, si può parlare qui soltanto di una tangenza di spazi e non di una compenetrazione

Anche se l'architetto con il suo disegno per la chiesa di S. Nicola in Praga fosse partito da una volta a botte, non ha certamente lavorato alla costruzione della volta con il completo manto della centina per una volta a botte. La volta ha, ad estradosso, degli archi di rinforzo tra i pilastri che stanno uno di fronte all'altro. Gli archi di rinforzo diagonali non esistono che incompleti. La linea di chiave delle volte sta lì dove ci si aspetterebbero frammenti di una volta a botte, ondulata a forma di sella (1). Uno sguardo al nostro modello di Norimberga ci fa supporre che nella chiesa di S. Nicola in Praga non si è usato un completo manto della centina, ma si è lavorato con un sistema di centina adatto al problema in questione, il quale sistema deriva da quello per

di spazi. D'altra parte, se si interpretassero gli archi di rinforzo come sezioni attraverso delle cappe di volta, questi piani di sezione, crescendo l'altezza, dovrebbero diventare sempre più larghe, giacché la sezione soltanto allo sperone è eseguita perpendicolarmente alla superficie delle cappe di volta. TEUFEL, *Vierzehnheiligen*, 69 e 203.

Per mezzo degli arconi di rinforzo l'attenzione dello spettatore viene distratta dalle reali linee di sezione delle volte della navata e delle grandi lunette che si incrociano ad angoli retti. Egli mette in rapporto gli arconi di rinforzo nella loro parte superiore, sebbene essi si posino sulle lunette, con le volte della navata. Questa illusione viene sostenuta dal fatto che le linee di chiave delle volte nella navata sono poco arcuate. TEUFEL, *Vierzehnheiligen*, illustrazioni 52 e 54.

La forma geometrica della volta della navata in *Vierzehnheiligen* non si distingue molto da quella della volta corrispondente nella Collegiata di Banz. Nella terminologia del Frézier si dovrebbe parlare nel caso di Banz di una « voûte cylindricosphéroïde » (fig. 19) che appartiene alle « voûtes de surfaces irrégulières ». MUELLER, *Frézier*.

La volta fu costruita dopo la morte di Neumann da Johann Michael Kuechel. Essa differisce chiaramente, nei suoi particolari, dai diversi disegni del Neumann, sebbene la forma della volta, nell'opera del Neumann, non è affatto una cosa estranea. Nel suo disegno per la Chiesa dei Gesuiti in Magonza vediamo che dalla « voûte cylindricosphéroïde » alla volta a botte, c'è soltanto un piccolo passo. ARENS, *Mainz*, illustrazioni 198, 200 e 203.

In un Ordine sistematico di archi fondato sulla stereotomia si usano come criterio i corpi geometrici alle cui superfici si appoggiano gli archi. MUELLER, *Stereotomia*. Se però lo spettatore può mettere in rapporto gli arconi di rinforzo con la reale superficie di volta solo con l'aiuto di una sezione esattamente misurata, o se egli deve completare la superficie portante solo nella immaginazione, allora si deve concludere che la forma degli arconi di rinforzo deve avere in se stessa un valore estetico, indipendentemente dalla sua esatta descrizione matematica.

Nel gergo artigianale del tempo si parlò di « gewundene Gurtbogen » (arconi tortigli). ARENS, *Mainz*, 283.

(1) KORECKY, *St. Niclas*.

le volte di nervature tardogotiche che contiene delle centine per archi arcuati (1) (2).

L'apparizione delle lunette e di volte intermedie simili a lunette, le cui piante sono formate da archi di cerchio o dagli archi ovali che si toccano o si avvicinano l'uno con l'altro, sembra limitata a territori nei quali durante il Barocco, sopravvive la tradizione di artigianato tardogotico.

In Piemonte la forma di volta intermedia somigliante a lunetta non era completamente sconosciuta. Noi la troviamo, per esempio, nella chiesa di S. Antonio Abate di Chieri (3).

In Italia dove, più che in Germania, si era in stretti rapporti con l'Antichità, con le sue cupole a cerchio, volte a botte e volte a crociera, si riprodussero in un'altra maniera sistemi di volta che nella loro concezione artistica sono affini alle costruzioni di navate boeme soprannominate dell'ambiente del Dientzenhofer.

Le due cupole murate da mattoni della cappella del Gerbido vicino Torino (4) sono legate tra loro mediante una lunetta cilindrica. In ogni cupola, nei rimanenti tre lati, si incontrano lunette della forma quasi cilindrica con la linea a chiave leggermente inclinata (fig. 20). Queste volte a vela ovaloide sono state costruite con archi ad anello di lunetta che portano un arco ad anello orizzontale, dal quale, i sopradetti archi ad anello di lunetta, tagliano rispettivamente un pezzo (fig. 21). Le pareti tra gli archi che rimangono sono riempite in tal modo che i pennacchi sono formati dalle superfici di giunto verticale dei mattoni, mentre la volta entro l'arco ad anello orizzontale mostra le superfici di giunto di posa. Le lunette, nella sua parte inferiore, sono state murate a filari

(1) L'importanza del modello di Norimberga potrebbe consistere proprio nel fatto che le centine stavano l'un l'altra staticamente in un rapporto così armonico che un completo manto di centina era diventato superfluo per una volta a botte. V. a. CAVALLARI-MURAT, *Intuizione statica*; IDEM, *Static Intuition*.

Nella Deutschordenskirche in Vienna noi vediamo una decorazione di volta che corrisponde alle parti di un sistema di centine tardogotico (fig. 28). Questo procedimento ci fa pensare alla chiesa del castello di Smiřice (Schmirschitz). FRANZ, *Bauten*, tavv. 101, 105 e 106.

(2) Un sistema di centine, che, mutatis mutandis, si potrebbe applicare anche alle composizioni di volte boeme, si può far derivare dalle nervature nella volta della Chiesa del Sacro Cuore di Maria in Torino (Arc. C. Ceppi). CAMOLI MANDRACCI, *Chiese*, illustrazioni 18 e 19.

(3) ANDEREGG-TILLE, *Guarini*, 87-89; POMMER, *Piedmont*, 239-245.

(4) ANDEREGG-TILLE, *Guarini*, 77-80; POMMER, *Michela*. Io ringrazio la prof.ssa A. Griseri ed il prof. M. Passanti per il loro prezioso aiuto nello studio della cappella.

diritti, mentre la parte superiore è stata fatta a spina di pesce. Anche qui la parte superiore della volta è composta dalle superfici di giunto di posa, mentre la parte inferiore è formata dalle superfici di giunto verticali. Là dove gli archi ad anello di lunetta non si sono ancora divisi l'uno dall'altro, l'assestamento delle pietre di un arco continua ancora per un pezzo nell'assestamento dell'altro arco. La cappella del Gerbido somiglia molto alle chiese longitudinali boeme di Christoph Dientzenhofer, specialmente in St. Margret a Břevnov (Breunau). Il suo sistema di volte però, non viene sviluppato dalla botte e da una forma speciale della lunetta come quello della chiesa boema, ma dalla botte e dalla cupola. Persino la cupola tagliata sopra l'ovale deformato in Gerbido, non è tanto fusa nel sistema delle volte quanto lo sono le pareti sferoidali rimanenti in Břevnov. Le particolarità della costruzione di volta dimostrano che in Gerbido la immaginazione dello spazio dell'architetto disegnante è partita da cupole indipendenti.

Forme di volta simili a quelli del Gerbido sono anche possibile nella «architettura senza architetto». Questo mostra un esempio in Cisternino che sta in mezzo tra Břevnon e Gerbido (1) (fig. 22).

George R. Collins ha richiamato l'attenzione al rapporto stretto tra le volte del Gerbido e la volta di Roussillon od altre volte simili (2) (3).

Ciò che collega la cappella del Gerbido con le predette chiese longitudinali boeme sono i segmenti di parete concavi (fig. 23) ed il fatto che le cellule spaziali esistenti solo nei segmenti di parete o nella pianta di pilastri si lasciano completare dalle piante delle linee d'intersezione dei sistemi di volta. Questo però non è possibile quando la parete è arcuata in forma convessa. Vittone si serve di tali frammenti di cellule spaziali consistenti in pareti convesse nel progetto per la chiesa dei francescani a Nizza (4). Nello spazio centrale lui usa addirittura il motivo della Serliana,

(1) ALLEN, *Stone Shelters*, illustrazioni a pagina 151.

(2) COLLINS, *Vaulting*.

V. a. il «campionario» delle volte barocche boeme nel disegno per il Santuario di Chlum sv. Maří (Maria Kulm). FRANZ, *Bauten*, 51-52; BACHMANN, *Architektur*, 337.

(3) Queste volte hanno anch'esse una tradizione medioevale ma non derivano dalle volte nervate del tardo gotico.

(4) PORTOGHESI, *Vittone*, 233; ANDEREGG-TILLE, *Guarini*, 83-85; NORBERG-SCHULZ, *Dientzenhofer*, 204.

motivo già conosciuto dal Guarini. Nella chiesa di S. Croce in Villanova di Mondovì (1) tali segmenti di parete convessi servono a legare uno spazio centrale in un sistema di spazi congiunti. Il passaggio da una parete convessa ad una volta concava avviene planando, come per esempio ha fatto il Borromini nella chiesa di S. Ivo della Sapienza in Roma. Si può però anche far incidere la parete convessa nella volta. Questa possibilità ha scelto il Vittone a Nizza ed in Villanova di Mondovì. A Nizza questa incisione conduce ad una convincente soluzione estetica, mentre in Villanova la volta, nelle cui lunette si incidono i segmenti di parete convessi, fa un effetto stranamente amorfo. Essa ha soltanto una funzione intermedia ed è esteticamente irrilevante. Qui l'accento sta sul gioco ottico degli archi tridimensionali simili a quinte che, con crescente lontananza dallo spazio centrale, vengono tirati sempre più giù (2). Ai segmenti di pareti convesse sono aggiunti segmenti di parete concavi. Mentre qui i soprannominati archi di rinforzo periferici di due cappe di volta che si toccano tra di loro non esistono affatto. Il Vittone usa due archi diagonali. La muratura che riempie i compartimenti tra questi archi rientra nel fondo.

La chiesa di S. Croce in Villanova di Mondovì ed altre chiese del Vittone a causa del loro gioco di luce complicato e dei loro effetti scenografici fanno sullo spettatore una impressione sconcertante. Al contrario di quanto avviene nelle tante chiese boeme e della Franconia, non si è spinti ad una analisi di struttura e quindi i pericoli di una interpretazione eccessiva o di una interpretazione sbagliata sono relativamente pochi (3).

(1) PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazioni 30-33, LIV (*I. D.*, tav. 65) e 233-241.

(2) ANDEREGG-TILLE, *Guarini*, 86-87.

(3) Si può arrivare ad una interpretazione eccessiva se si procede, in analisi di struttura, da metodi matematici i quali superano la cultura matematica di certi architetti dell'epoca. Lo studio dei libri d'insegnamento di stereotomia ci preserva da questa interpretazione eccessiva. Per questo sebbene le volte non siano state costruite da conci, l'intenso occuparsi della Stereotomia del tempo è giustificato e quasi obbligatorio.

In ogni singolo caso della interpretazione stereotomica c'è da chiarire la questione se una tale interpretazione è intesa dall'artista o se, per lo meno, è considerata ammissibile. Una parte delle discussioni avute in rapporto con il termine di Compenetrazione dipende da ciò. Noi rinviando a: BRINCKMANN, *Guarini*, 4-5; ESSER, *Vierzehnheiligen*, 166-176; KOEMSTEDT, *Bauten* 60.

Diverso è il caso con la falsa interpretazione. Allo spettatore impreparato, attraversando una sequenza di spazi barocchi può accadere che egli aggiunga alla parte di spazio in cui si trova una struttura di volta tale o simile tale, la quale si

In Italia i rapporti fra il gotico ed il barocco sono importanti per la tecnica di costruzione delle cupole stesse e non per i sistemi di volte con archi tridimensionali. Ricordiamo, per esempio, le cupole di S. Maria Ettinga, le cupole ottagonali sulle braccia a crociera di S. Anna Reale di Parigi e le cupole di S. Filippo Neri in Torino. Il Vittone va su questo punto un passo avanti al Guarini usando, nella chiesa di S. Maria Assunta a Grignasco, singole colonne con cornici isolate, come la nervatura di un pilastro composto gotico (1). Esse sostengono archi di rinforzo radiali che poggiano sul corpo di rotazione immaginario di una cupola. Tra questi archi sono intelaiati delle lunette. Per fare un confronto vogliamo mostrare un vano centrale, disegnato da un architetto francese del Classicismo accademico, da Amédée François Frézier. Si tratta della cappella dell'ospedale militare in Landau nel Palatinato che oggi non esiste più (2). Noi vediamo uno spazio di forma cilindrica che fa impressione specialmente per la severità dell'ordine delle colonne. La cupola posa su una cornice rotonda e gli archi di rinforzo radiali posano su una parete di cupola realmente esistente (fig. 24).

Tra le forme che il Vittone prese dal Guarini, appartengono quelle di sistemi di archi incrociantsi su una pianta circolare e poligonale. Là dove la tradizione dell'artigianato tardogotico del Nord durò più a lungo, si costruivano cupole di altro tipo. Questo mostra la Chiesa della Visitazione in Fribourg (3) (figg. 25, 26 e 27). Il fatto che nel palazzo municipale di Fribourg troviamo una configurazione delle nervature derivata dal soprannominato modello di Norimberga, è un argomento in più per la larga diffusione di questa opera didattica.

Nella seconda metà del Settecento il Brebion portò il grande ideale dell'architettura francese ad una formula breve, cioè congiungere « la légèreté de la construction des édifices gotiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture greque » (4).

trova non sulla sua testa ma in un altro luogo del sistema di volte. Ed inoltre per lo spettatore senza esperienza non è affatto facile immaginarsi esattamente la pianta di un arco di rinforzo tridimensionale. Un esempio istruttivo di tale difficoltà sono le piante della chiesa conventuale di Banz, pubblicate da Cornelius Gurlitt e Max Hauttmann. KOEMSTEDT, *Bauten*, 55. Soltanto negli ultimi tempi è stata pubblicata la pianta corretta di costruzione. REUTHER, *Gewoelbesysteme*.

(1) PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazioni 22 e 23, 175-185.

(2) KUBACH, *Landau*; COLOMBIER, *Frézier*; MUELLER, *Frézier*.

(3) Costruita dal 1653 al 1656 secondo i disegni di Hans-Franz Reyff. STRUB, *Fribourg*, 269-280.

(4) VOLT, *Boullée*, 199.

La frase del Brebion si riferisce a Ste. Geneviève del Soufflot e per mezzo del confronto con questa opera, vogliamo cercare infine, ancora una volta, di rendere comprensibile, con l'aiuto di una forma minore ma importante, la posizione del Vittone nel Modo Stereotomico del Settecento.

I piedi della cupola ottagonale di S. Maria di Piazza in Torino (1) sono messi dentro un parallelepipedo con pianta quadrata. I pennacchi che dovrebbero ridurre il quadrato in ottagono vengono aperti in un modo originale. Il Wittkower chiama queste forme « invertet squinch » (2). Queste trombe congiungono molto elegantemente le parti di un sistema raffinato che si compone di una cornice orizzontale e di archi verticali. Le particolarità di queste cornici ricordano le cornici degli specchi barocchi.

Johann Michael Fischer che si è formato su esempi boemi, apre i pennacchi di una cupola, nella sua chiesa di Berg am Laim, in un modo diverso. Gli spazi di forma cilindrica, dentro i pennacchi (3), fanno diminuire la massa pesante della costruzione della cupola che riceve la sua leggerezza completa solo con la decorazione.

Per il Soufflot la cupola sferoidale che posa su dei pennacchi è una forma troppo ideale per guastarne la sua impressione, come hanno fatto il Fischer e il Vittone. Il Soufflot non apre i pennacchi, ma le brevi parti di volte a botte sulle quali posa la cupola a cerchio. A questo scopo egli usa le lunette nelle quali un arco ad anello e due piccoli pezzi di pennacchio (4) accennano la penetrazione di uno spazio cilindrico nella botte; vaga reminiscenza del Modo Stereotomico del Barocco.

(1) PORTOGHESI, *Vittone*, illustrazioni 26, 188-195.

(2) WITTKOWER, *Architecture*, 285-286.

(3) LIEB, *Barockbaumeister*, illustrazioni 68 e 69. V. a. OECHSLIN, *Considerazioni*.

Quasi contemporaneamente con la chiesa di Berg am Laim furono dipinte le sopraporte di Jacques de la Joue per il cabinet de Monseigneur le Duc de Picquigny le quali poi più tardi, incise dal Cochin, uscirono anche in stampa. Sul foglio « Geografia » troviamo la forma di volta usata dal Fischer. Anche in altri fogli appare chiaramente che il de la Joue è stato influenzato dalla Stereotomia. Suo padre infatti era architetto e maître maçon.

(4) HERRMANN, *Laugier*, illustrazioni 34 e 35.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE USATE

- ALLEN, *Stone Shelters*: EDWARD ALLEN, *Stone Shelters* (Massachusetts, 1969).
- ANDEREGG-TILLE, *Guarini*: MARIA ANDEREGG-TILLE, *Die Schule Guarinis* (Winterthur, 1962).
- ARENS, *Mainz*: FRITZ ARENS, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Mainz*, Teil 1: Kirchen St. Agnes bis Hl. Kreuz (Muenchen-Berlin 1961).
- BACHMANN, *Architektur*: « Barock in Böhmen », Muenchen 1964. ERICH BACHMANN, *Architektur*.
- BARTSCH, *Bamberg*: WERNER BARTSCH, *Balthasar Neumanns Entwurf zur Hofkirche der neuen Residenz zu Bamberg*, « Dissertation » (Berlin 1969).
- BATTISTI, *Unità*: EUGENIO BATTISTI, *Le tendenze all'unità verso la metà del Cinquecento*, « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio », X (1968), 127-146.
- ID., *Schemata*: EUGENIO BATTISTI, *Schemata nel Guarini*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco », (Torino 1970), Vol. II, 107-177.
- BLUNT, *Architecture*: ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700* (Harmondsworth 1957).
- BOCK, *Decorated Style*: HENNING BOCK, *Der Decorated Style, Untersuchungen zur englischen Kathedralarchitektur der ersten Haelfte des 14. Jahrhunderts* (Heidelberg 1962).
- BOOZ, *Baumeister*: PAUL BOOZ, *Der Baumeister der Gotik* (Muenchen-Berlin 1956).
- BRINCKMANN, *Baukunst*: ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Baukunst des 17. and 18. Jahrhunderts in den Romanischen Ländern*, « Handbuch der Kunstwissenschaft » (15^a ediz., Wildpark-Postdam).
- ID., *Guarini*: ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann* (Berlin 1932).
- BUCHER, *Vault Projection*: FRANÇOIS BUCHER, *The Dresden Sketchbook of Vault Projection*, « International Congress of the History of Art in Budapest », September 1969.
- BUCHOWIECKI, *Kirchen*: WALTHER BUCHOWIECKI, *Die gotischen Kirchen Oesterreichs* (Wien 1952).
- CAMOLI MANDRACCI, *Chiese*: VERA CAMOLI MANDRACCI, « Cielo » e *Iconografia in alcune Chiese di Derivazione Guariniana: S. Antonio Abate di Parma e di Villa Pasquali, Sacro Cuore di Maria di Torino*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco » (Torino 1970), Vol. II, 391-410.
- CARBONERI-VIALE, *Vittone*: NINO CARBONERI e VITTORIO VIALE, *Catalogo « Bernardo Vittone Architetto »* (Vercelli 1967).
- CARBONERI, *Palladianesimo*: NINO CARBONERI, *Il Palladianesimo in Piemonte*, « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura A. Palladio », XI (1969), 263-276.
- CAVALLARI-MURAT, *Lodoli*: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, *La polemica rigorista del padre Lodoli per la finalità funzionale delle forme architettoniche*, « Atti e Rass. Tecn. Soc. Ing. e Arch. » in Torino, gennaio 1957, 1-4.
- ID., *Intuizione statica*: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, *Intuizione statica ed immaginazione formale nei reticoli spaziali delle volte gotiche nervate*, « Atti e Rass. Tecn. Soc. Ing. e Arch. » in Torino, luglio 1958, 3-26.

- CAVALLARI-MURAT, *Static Intuition*: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, *Static intuition and formal imagination in the space lattices of ribbed gothic vaults*, « The Student Publications of the School of Design », North Carolina State College, XI (1963 No. 2, 2-39).
- COLOMBIER, *Frézier*: PIERRE DU COLOMBIER, *Amédée François Frézier, Ingénieur-Ordinaire en Chef du Roy à Landau*, « Volume di omaggio per Karl Lohmeyer » (Saarbruecken 1954), 159-166.
- COLLINS, *Vaulting*: GEORGE R. COLLINS, *The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America*, « Journal of the Society of Architectural Historians », XXVII (1968), 176-201.
- ESSER, *Vierzehnheiligen*: KARL HEINZ ESSER, *Darstellung der Formen und Wirkungen der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen mit einem Anhang ueber den « Architektorraum » als « Erlebnisraum »*, « Dissertation » (Bonn 1940).
- FEHR, *Ried*: GOETZ FEHR, *Benedikt Ried* (Muenchen 1961).
- FORSSMANN, *Palladio*: ERIK FORSSMANN, *Palladios Lehrgebaeude* (Stockholm 1965).
- FRANZ, *Bauten*: H. GERHARD FRANZ, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Boehmen* (Leipzig 1962).
- FRÉZIER, *Théorie*: AMÉDÉE FRANÇOIS FRÉZIER, *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois ...*, Vol. 1 (2^a ediz., Paris 1754).
- GUARINI, *Architettura*: GUARINO GUARINI, *Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Chierico Regolare opera postuma dedicato a sua Sacra Reale Maestà* (Torino 1737).
- HAUTTMANN, *Baukunst*: GESCHICHTE DER KIRCHLICHEN BAUKUNST IN BAYERN, SCHWABEN UND FRANKEN 1550-1780 (Muenchen 1921).
- HERRMANN, *Laugier*: WOLFGANG HERRMANN, *Laugier and 18th Century French theory* (London 1962).
- HOFFSTADT, *Grundregeln*: FRIEDRICH HOFFSTADT, *Gothisches ABC Buch das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Kuenstler und Werkleute* (Frankfurt a. M. 1840-1845).
- HOTZ, *Kirchenbaukunst*: JOACHIM HOTZ, *Beiträge zur Kirchenbaukunst Balthasar Neumanns*, « Das Muenster », XIV (1961), 305-321.
- ID., *Katalog*: JOACHIM HOTZ, *Katalog der Sammlung Eckert aus dem Nachlass Balthasar Neumanns im Mainfraenkischen Museum Wuerzburg* (Wuerzburg 1965).
- KIRSCHBAUM, *Nachgotik*: ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Deutsche Nachgotik, Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550-1800* (Augsburg 1930).
- KNOEPFLI, *Kunstgeschichte*: ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Vol. II, Vom spaeten 14. bis zum fruehen 17. Jahrhundert, Ueberblick, Baukunst (Sigmaringen-Stuttgart-Muenchen 1969).
- KOEMSTEDT, *Bauten*: RUDOLF KOEMSTEDT, *Von Bauten und Baumeistern des fraenkischen Barocks, aus dem Nachlass herausgegeben von Hans Reuther* (Berlin 1963).
- KOEPF, *Planrisse*: HANS KOEPF, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen* (Wien-Koeln-Graz 1969).
- KORECKÝ, *St. Niklas*: MIROSLAV KORECKÝ, *Zur Architektur und zum Deckenfresko des Kirchenschiffes von St. Niklas auf der Prager Kleinseite*, « Jaromír Šíp, Miroslav Korecký, Alexander Paul, Wandmalereien des Spaetbarocks, Ein Werk Johann Lukas Krackers » (Praha 1958).
- KUBACH, *Landau*: HANS ERICH KUBACH, *Die Hospitalkapelle in Landau Pfalz, « Das Muenster »*, V (1952), 274-275.

- LIEB, *Barockbaumeister*: NORBERT LIEB, *Muenchener Barockbaumeister* (Muenchen 1941).
- MILLON, *Vittone*: HENRY A. MILLON, *Alcune osservazioni sulle opere giovanili, di Bernardo Antonio Vittone*, « Boll. SPABA », N. S. XII-XIII (1958-59), 144-153.
- MUELLER, *Authenticity*: WERNER MUELLER, *The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his Architettura Civile*, « Journal of the Society of Architectural Historians », XXVII (1968), 202-208.
- ID., *Stereotomie*: WERNER MUELLER, *Stereotomie und Barockbaukunst*, « Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte », XXXVII (1969), Heft 2, 41-42.
- ID., *Frézier*: WERNER MUELLER, *Das Verhaeltnis zwischen Stereotomie und Aesthetik bei Frézier und seine Gewoelbeentwerfe fuer Landau und Grossbockenheim*, « Technikgeschichte », XXXVI (1969), 277-290.
- ID., *Stereotomia*: WERNER MUELLER, *Guarini e la Stereotomia*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco » (Torino 1970), Vol. I, 531-556.
- ID., *Korbbogen*: WERNER MUELLER, *Der elliptische Korbbogen in der Architekturtheorie von Dürer bis Frézier*, « Technikgeschichte », XXXVIII (1971), 93-106.
- NEUMANN, *Neresheim*: GUENTHER NEUMANN, *Neresheim* (Muenchen 1947).
- NORBERG-SCHULZ, *Dientzenhofer*: CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il Barocco Boemo* (Roma 1968).
- ID., *Spazio*: CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Lo Spazio nell'Architettura Post-Guariniana*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco » (Torino 1970), Vol. II, 411-437.
- ID., *Vittone*: CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Centralità ed Estensione nelle Opere Sacre di B. Vittone*, « Convegno Vittoniano », Torino 1970.
- OECHSLIN, *Considerazioni*: WERNER OECHSLIN, *Considerazioni Tipologiche dell'Architettura di B. Vittone*, « Convegno Vittoniano », Torino 1970.
- OST, *S. Ivo*: HANS OST, *Borrominis roemische Universitaetskirche S. Ivo alla Sapienza*, « Zeitschrift fuer Kunstgeschichte », XXX (1967), 101-142.
- OUSSET, *Chapelle*: P.-E. OUSSET, *La Chapelle des Pénitents Bleus et l'Église Saint-Jérôme* (Toulouse 1925).
- PANIZZA, *S. Luigi*: ALDA PANIZZA et al., *S. Luigi Gonzaga di Corterano* (Torino 1970).
- PETZET, *Perrault*: MICHAEL PETZET, *Claude Perrault als Architekt des Pariser Observatoriums*, « Zeitschrift fuer Kunstgeschichte », XXX (1967), 1-54.
- POMMER, *Piedmont*: RICHARD POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The open Structures of Juvarra, Alfieri and Vittone* (New York 1967).
- ID., *Michela*: RICHARD POMMER, *Costanzo Michela and Santa Marta in Agliè: A Guarinesque Rarity*, « The Art Bulletin », L (1968), 169-182.
- PORTOGHESI, *Vittone*: PAOLO PORTOGHESI, *Bernardo Vittone, Un Architetto tra Illuminismo e Rococò* (Roma 1966).
- RANISCH, *Kirchengebäude*: BESCHREIBUNG ALLER KIRCHENGEBAUDE DER STADT DANZIG ... verfasst und gezeichnet durch Bartel Ranisch ... (Gdansk 1695).
- REUTHER, *Gewölbesysteme*: HANS REUTHER, *Die Gewölbesysteme von Banz und Vierzehnheiligen*, « Bonner Jahrbuch », CLXIV (1964), 170-180.
- SCAMOZZI, *Idea*: L'IDEE DELLA ARCHITETTURA UNIVERSALE DI VINCENZO SCAMOZZI (Venezia 1615).
- SCHENK, *Kirchenbaukunst*: CLEMENS SCHENK, *Die Kirchenbaukunst Balthasar Neumanns* (Wuerzburg 1923).

- SCHULZE, *Gewoelbesysteme*: KONRAD WERNER SCHULZE, *Die Gewoelbesysteme im Späetgotischen Kirchenbau in Schwaben von 1450-1520* (Reutlingen 1940).
- SEDLMAYR, *Borromini*: HANS SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis* (2^a ediz., Muenchen, 1939).
- STRUB, *Fribourg*: MARCEL STRUB, *Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg*, Vol. II, « La ville de Fribourg, Les monuments religieux (Deuxième Partie) », (Bâle 1959).
- TAFURI, *Retorica*: MANFREDO TAFURI, *Retorica e Sperimentalismo: Guarino Guarini e la Tradizione Manierista*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco » (Torino 1970), Vol. I, 667-704.
- TEMANZA, *Architettura: Degli Archi, E delle Volte, E Regole Generali Dell'Architettura Civile Opera. E Studio Dello Architetto Ed Ingegnere Tommaso Temanza 1733. Pubblicate Da Pietro Lucchesi Ingegnere* (Venezia 1811), Capitolo XV. « Delle Volte a crociera: loro struttura, ed alcune osservazioni sopra le medesime ».
- TEUFEL, *Vierzehnheiligen*: RICHARD TEUFEL, *Vierzehnheiligen* (2^a ediz., Lichtenfels 1957).
- TIETZE, *Gotik*: HANS TIETZE, *Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert*. « Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission », III (1909), 162-186.
- TRICOMI, *Guarini*: FRANCESCO GIACOMO TRICOMI, *Guarini Guarini Matematico*, « Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco » (Torino 1970), Vol. II, 551-557.
- TROPFKE, *Geschichte*: JOHANNES TROPFKE, *Geschichte der Elementar-Mathematik*, Vol. IV (3^a ediz., Berlin 1940).
- VITTONE, *Istruzioni: Istruzioni Elementari per Indirizzo dei Giovani allo Studio dell'Architettura Civile* (Lugano 1760).
- VOGT, *Boullée*: ADOLF MAX VOGT, *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee* (Basel-Stuttgart 1969).
- WILINSKI, *Serliana*: STANISLAW WILINSKI, *La Serliana di Villa Pojana a Pojana Maggiore*, « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio », X (1968), 79-84.
- WILLIS, *Vaults*: ROBERT WILLIS, *On the Construction of the vaults of the Middle Ages*, « Transactions of the Royal Institute of British Architects », I (1842), 1-69.
- WITTKOWER, *Architecture*: RUDOLF WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (1^a ediz., Harmondsworth 1958).

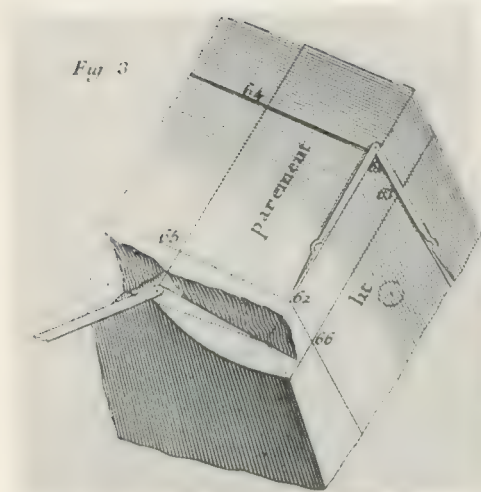


Fig. 1. - G. B. De la Ruë. *Traité de la Coupe des Pierres*, Tav. V. (Dettaglio).

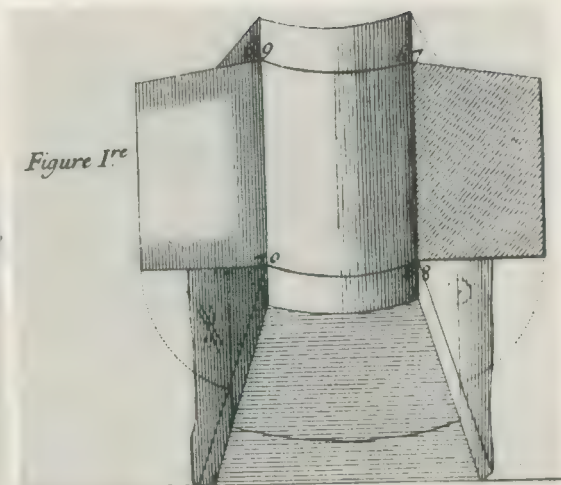


Fig. 2. - G. B. De la Ruë. *Traité de la Coupe des Pierres*, Tav. V. (Dettaglio).

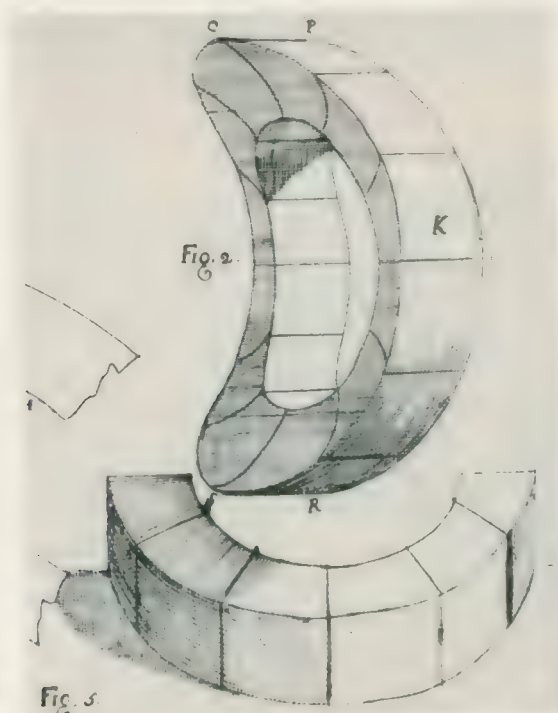


Fig. 3. - G. Guarini. « *Architettura* », Lastra III, Tratt. IV. (Dettaglio).

Fig. 5.

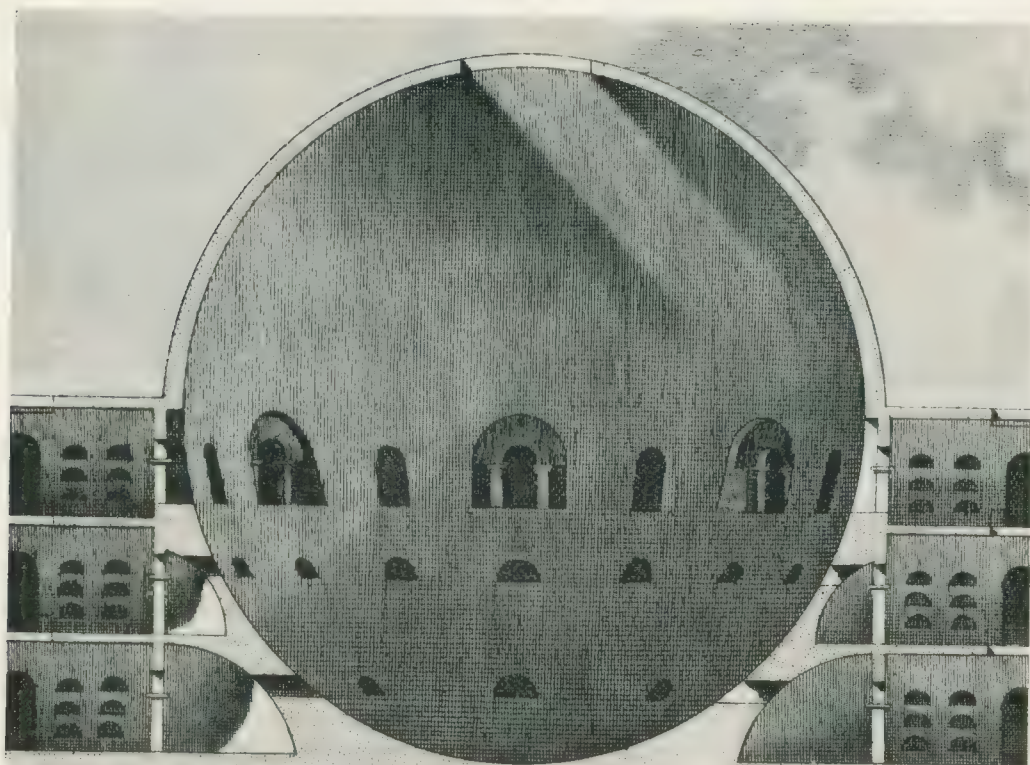


Fig. 4. - C. N. Ledoux. Cimetière de la Ville de Chaux. (Dettaglio della Sezione).

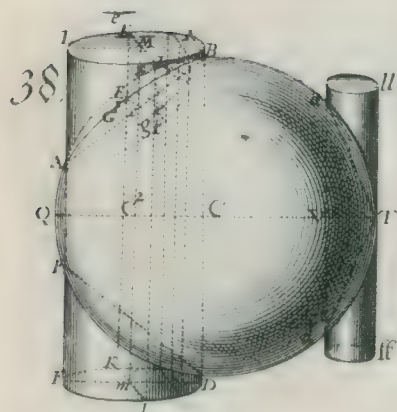


Fig. 5.

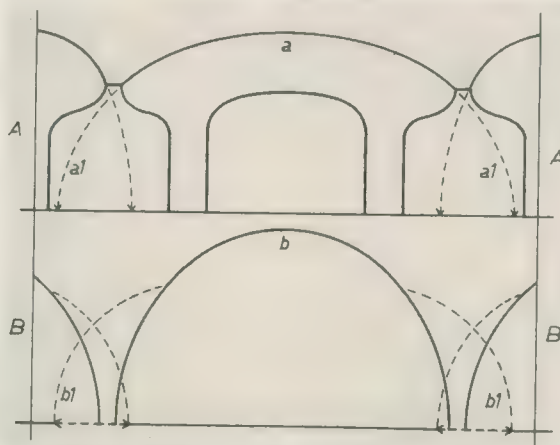


Fig. 6.

Fig. 5. - A. F. Frézier. « Théorie », Tav. 3. (Dettaglio).

Fig. 6. - Sistema di volte con cappe di volta «allungate otticamente». Sezione (A) e Pianta (B). (Da Bartsch).

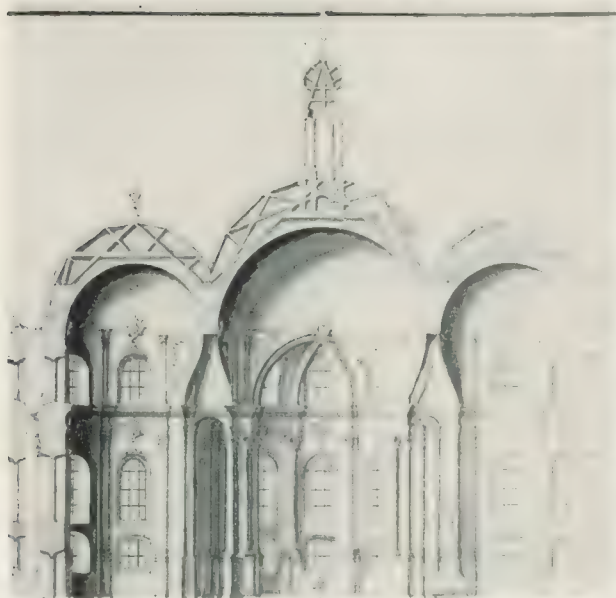


Fig. 7.

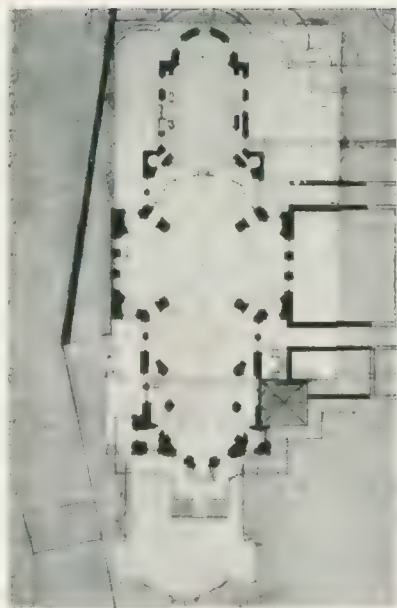


Fig. 8.

Fig. 7. – B. Neumann. Disegno S. E. 112 per Neresheim. (Dettaglio, concessa dal Main-fraenkisches Museum, Wuerzburg).

Fig. 8. – B. Neumann. Disegno S. E. 110 per Neresheim. (Dettaglio, concessa dal Main-fraenkisches Museum, Wuerzburg).

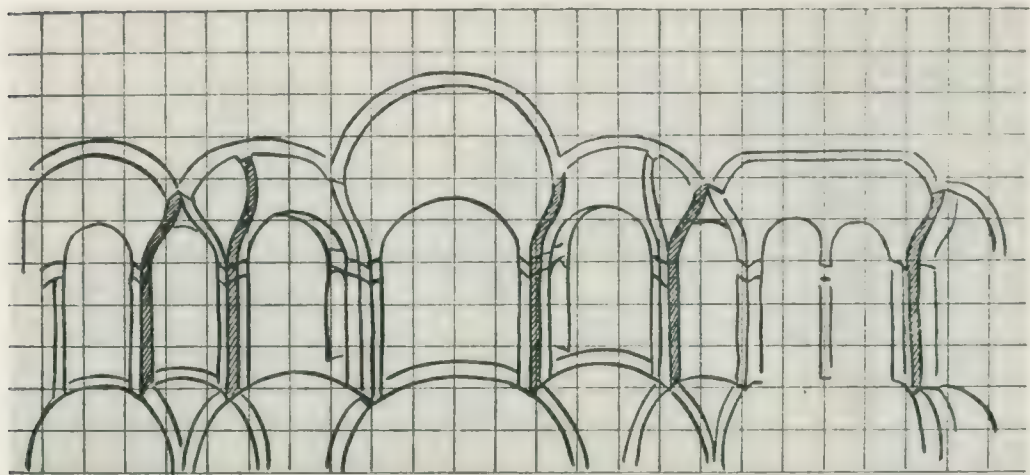


Fig. 9. – G. Neumann. Interpretazione del Disegno S. E. 110 per Neresheim. (Da Neumann).

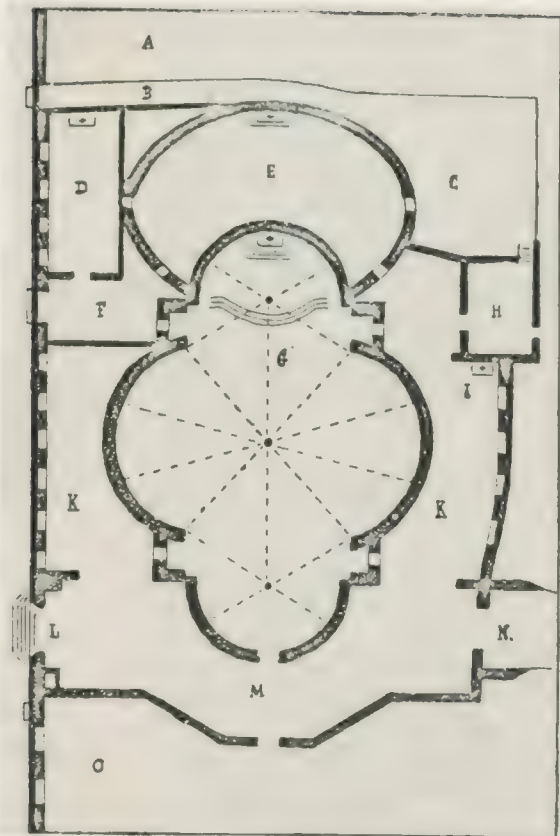


Fig. 12. - Pianta della Cappella des Penitents Bleus in Toulouse. (Da P.-E. Ousey).

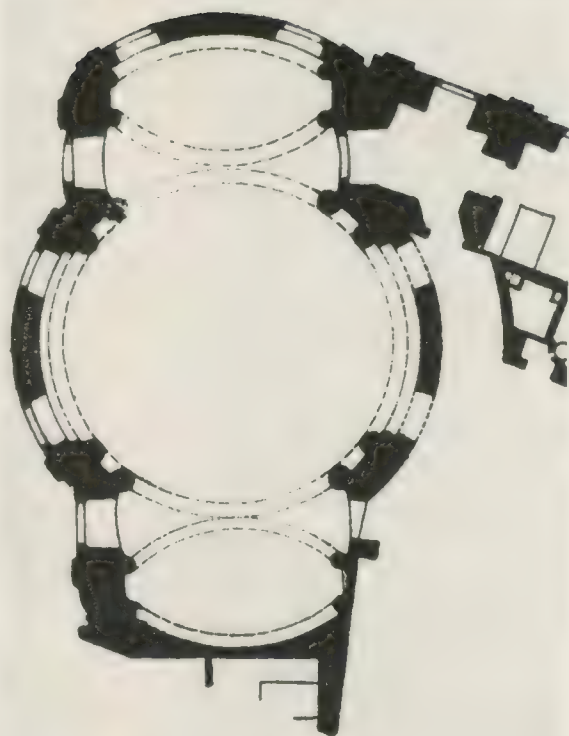


Fig. 11. - I. Dientzenhofer. Disegno per Holzkirchen. (Da Franz).

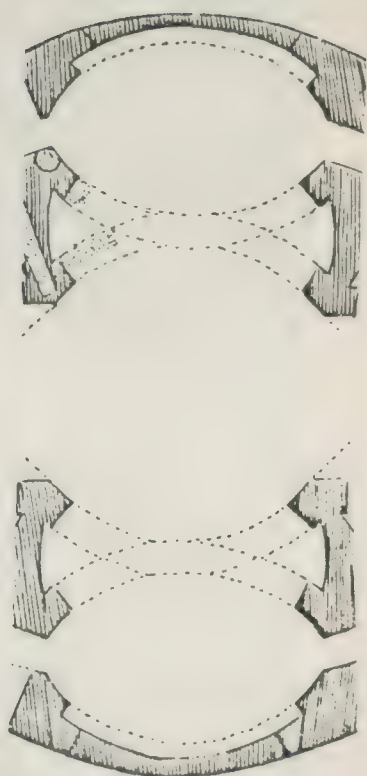


Fig. 10. - Disegno del Grotto per Ortopa. (Dettaglio modificato).

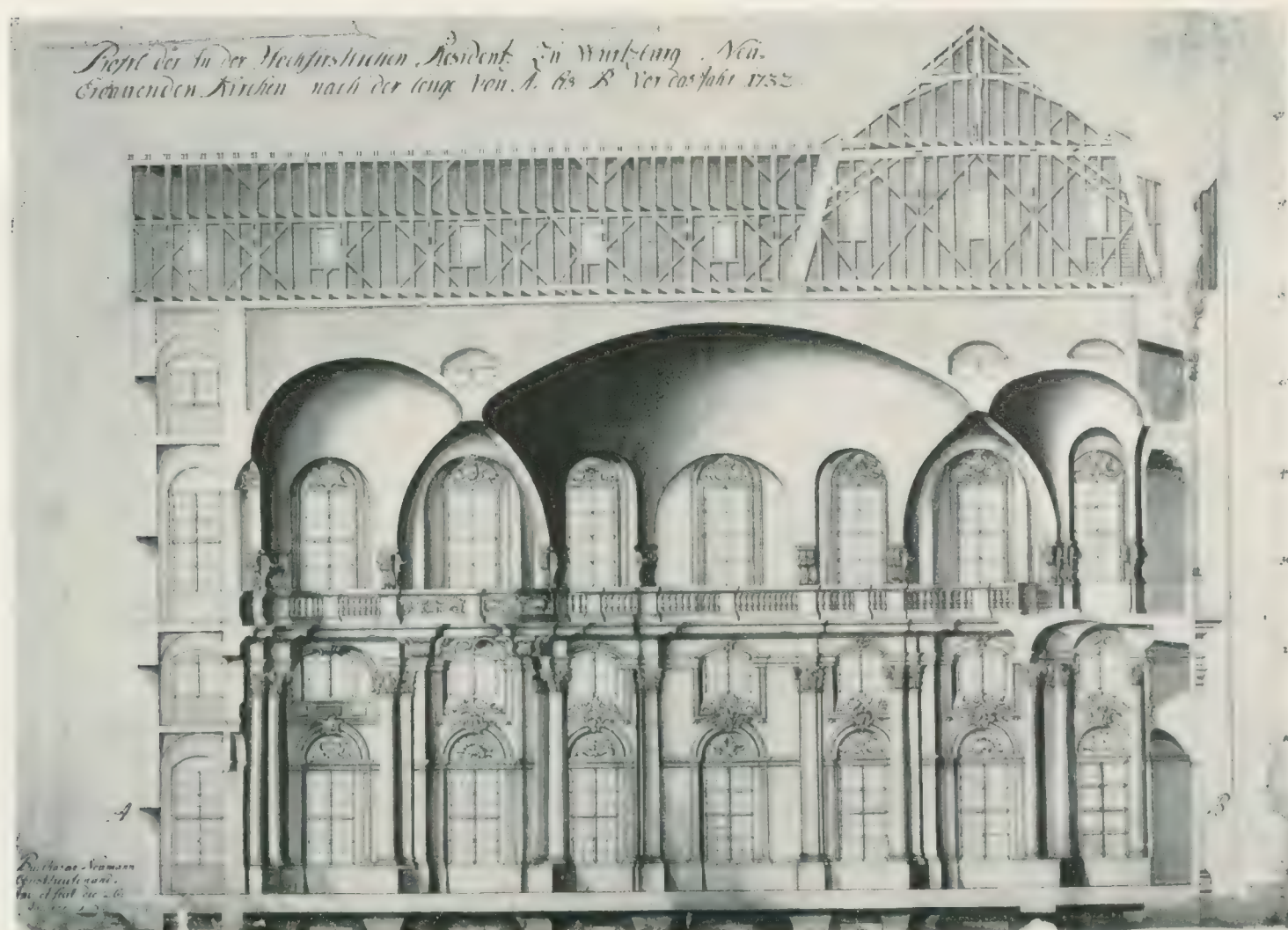


Fig. 13. - B. Neumann. Disegno per la Capella della Residenza di Wuerzburg. Sezione. (Concessa dalla Kunstbibliothek, Berlin).

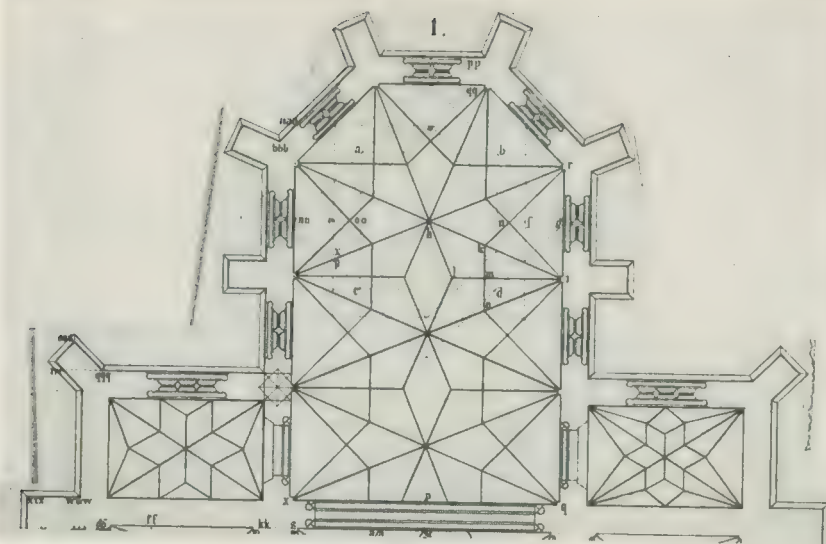
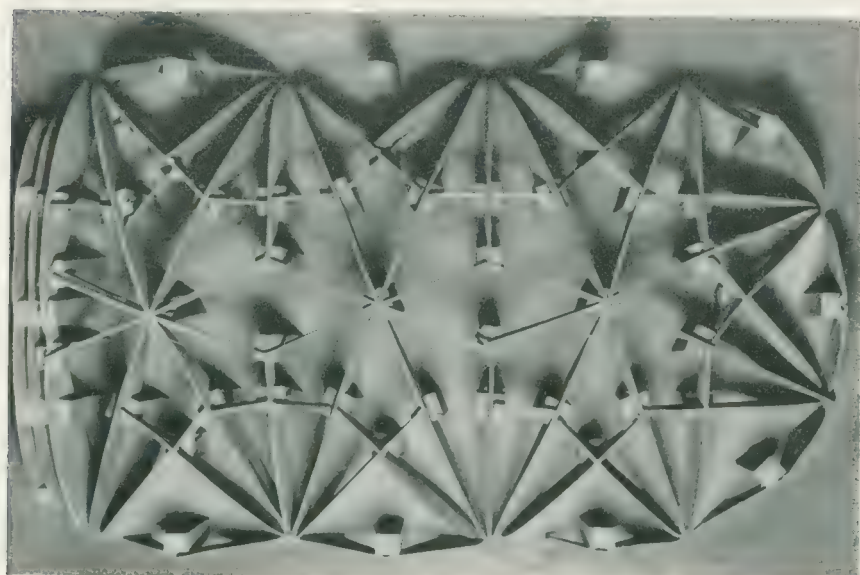


Fig. 14. - F. Hoffstadt. «Gothisches ABC Buch». Tav. XIV B. (Dettaglio). I tratti ki e oi non si trovano nel modello del 1755.



Figg. 15 e 16. - «Meisterstueck von Hans Heisz, Steinmetzmeister, 1659». Germanisches Nationalmuseum Nuernberg, N° del Catalogo A 110.





Fig. 17. - Chiesa in Stammheim presso Stuttgart. Volta del Coro.

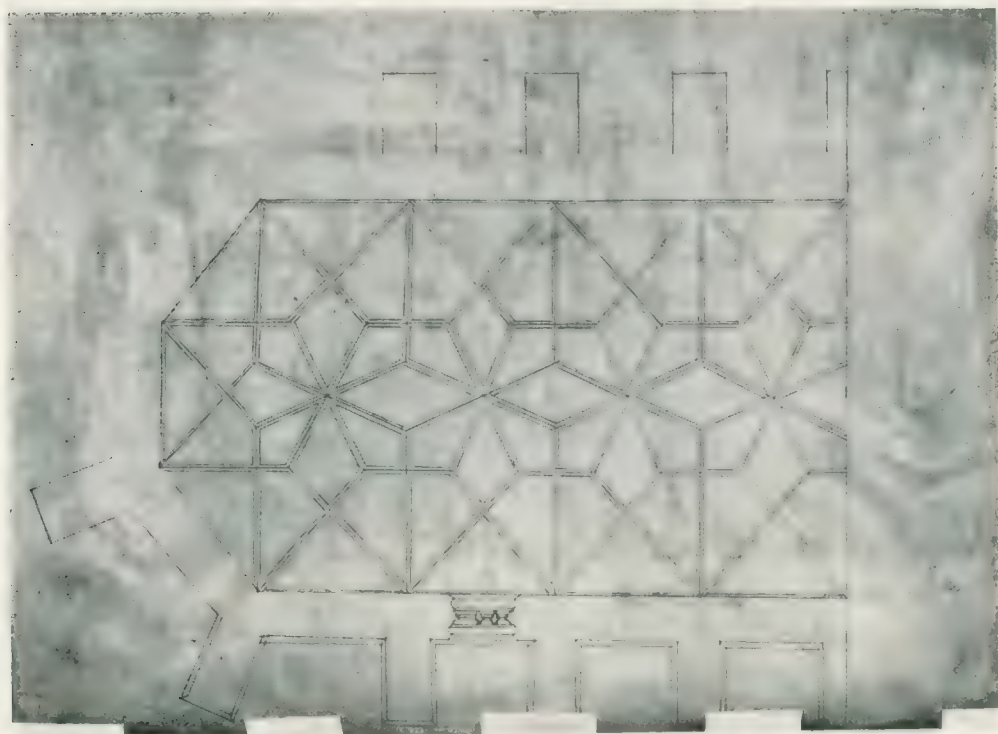


Fig. 18. - «Gotischer Planriss» nella Akademie der Bildenden Kuenste in Wien. (Koeopf, Fig. 194). (Concessa dal Bundesdenkmalamt, Wien).

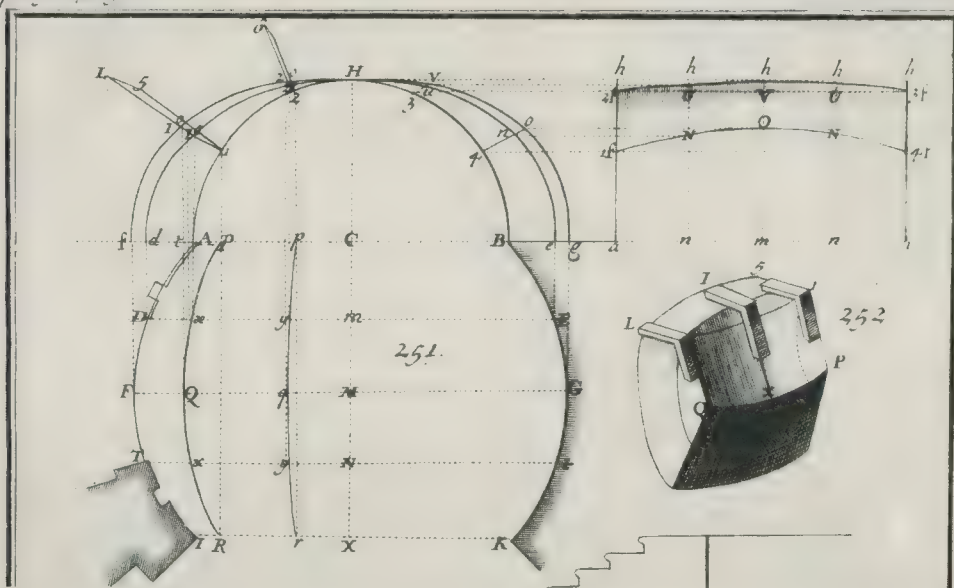


Fig. 19. - Frézier. *Théorie*, Vol. II, Tav. LXVI. (Dettaglio).

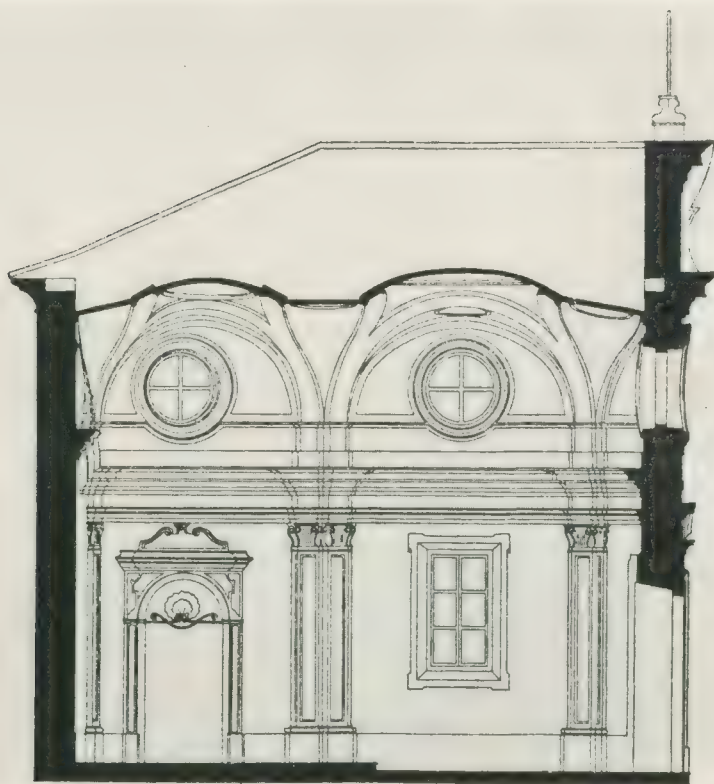


Fig. 20. - Sezione della Cappella del Gerbido. (Da Anderegg-Tille).



Fig. 21. - Volta della Cappella del Gerbido. (Fotografia cortesemente concessa da Andreina Griseri).

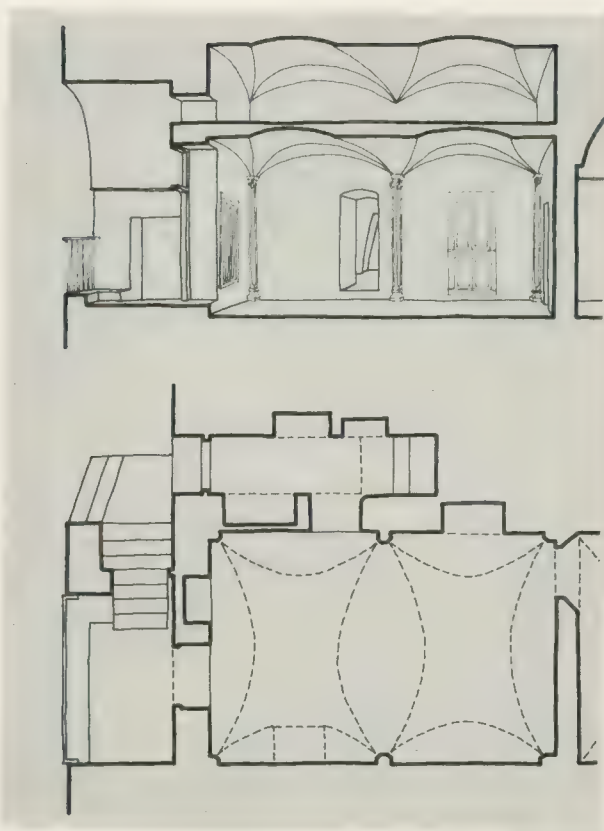


Fig. 22. - Casa in Cisternino.
(Da Allen).

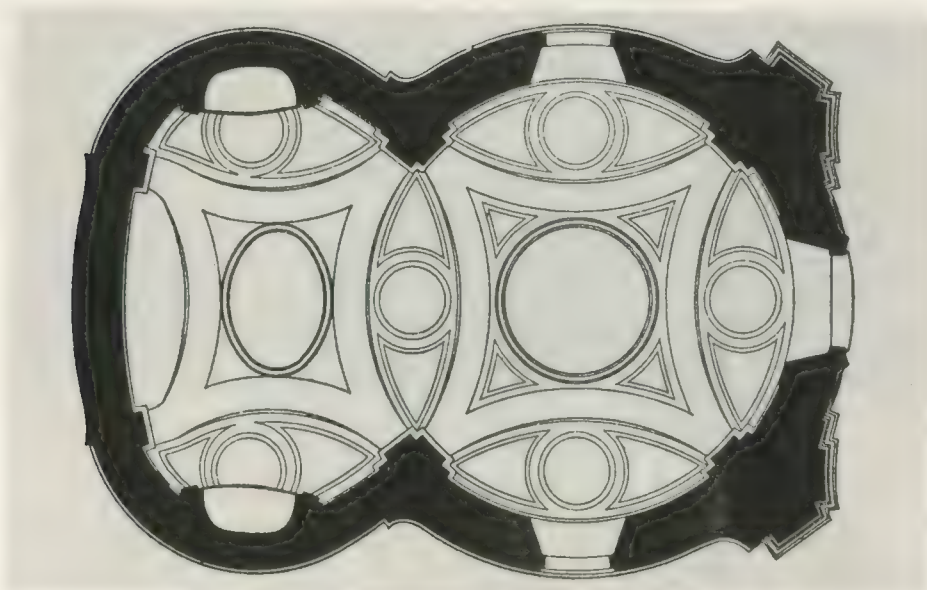


Fig. 23. - Pianta della Cappella del Gerbido. (Da Anderegg-Tille).



Fig. 24. - Cappella dell'Ospedale Militare in Landau (Palatinato). Intorno.



Fig. 25. – Volte della Chiesa della Visitazione in Fribourg (Concessa da Benedikt Rast). Le finestre, secondo una gentile comunicazione del prof. Alfred A. Schmid, Fribourg, nello stato originario, erano probabilmente tripartite per mezzo di una « Masswerkuellung».



Fig. 26.

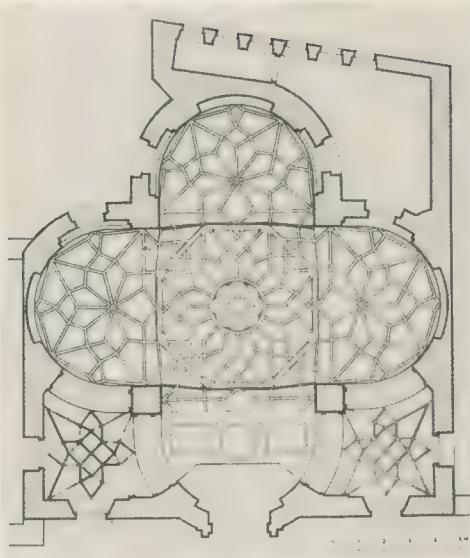


Fig. 27.

Figg. 26 e 27. - Sezione e pianta della Chiesa della Visitazione in Fribourg. (Da Strub).

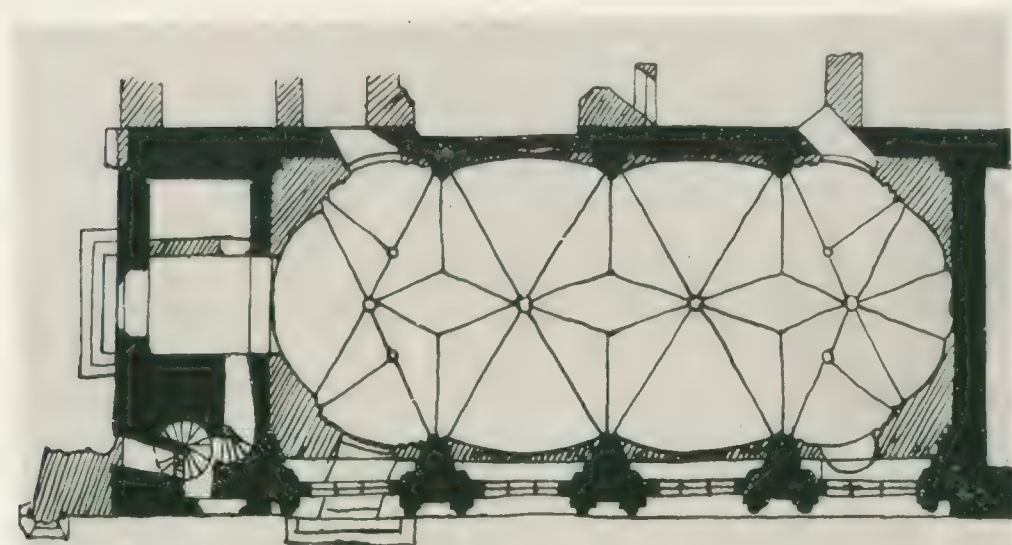


Fig. 28. - Pianta della Deutschordenskirche in Vienna (1720-1725). (Da Tierze e Kirschbaum). Nelle pareti longitudinali le curvature concave si riferiscono soltanto al basamento.

MARCELLO FAGIOLO

L'UNIVERSO DELLA LUCE NELL'IDEA DI ARCHITETTURA DEL VITTONE

Il Grande Architetto dell'Universo. Ermetismo e ortodossia.

Le *Istruzioni elementari* di Vittone non sono dedicate, come era consuetudine per i trattati architettonici, a un mecenate o a un sovrano, bensì a Dio. Si tratta probabilmente di una sublimazione in chiave cristiana di un *topos* che ha origine nella dedica di Vitruvio alla divina mente e al genio divino di Cesare. Ma, leggendo il testo della dedica, si hanno ulteriori chiarimenti: il Dio a cui si rivolge Vittone è il Grande Architetto dell'Universo: « Voi, che non sdegnando d'applicarvi già qual Sovrano Architetto alla formazione, non dirò già solo d'un Mondo, ma di tanti Mondi, quante sono le creature, che in esso comprendonsi, a noi lasciate ne' medesimi a caratteri di luce impresse le traccie d'un'Arte, della quale specialmente dimostraste di compiacervi coll'ordinare (...) ai Servi vostri più cari la norma, e l'ordine, in cui formar si dovevano quelle altrettanto pel ministero ammirabili, che per la santità ragguardevoli Fabbriche, delle quali ci tramandaste ne' santi libri (...) sì preciso, e distinto il racconto; come quello, che a gloria vi riputate l'aver Tabernacolo in Terra, e l'abitar fra gli Uomini » (1).

(1) *Istruzioni elementari per indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano 1760, pagina terza della Dedicà. Il trattato, fondamentale per la comprensione della ideologia vittoniana, iniziato in gioventù e proseguito ininterrottamente, fu terminato « non senza l'aiuto di Persona studiosa a me benevola, e cara, della fertilità del cui ingegno parte eziandio sono più fra le cose, che a formarla concorrono » (Prefazione, pp. IV-V). Non dovrebbe essere difficile identificare la figura di tale consigliere, che potrebbe fornire ulteriori elementi per la ricostruzione della cultura vittoniana, della quale un primo quadro è abbozzato

A parte l'evidente omaggio a Leibniz [i « tanti mondi, quante sono le creature » ci sembrano da identificare con le monadi (1)], emerge la caratterizzazione di Dio come architetto, primo e sovrano (2). Si fa luce una visione mistica e intellettualistica dell'architettura come scienza divina, e anzi come presenza di Dio sulla terra. Le fabbriche divine, come la Grazia, presentano caratteristiche di *illuminazione*, e più precisamente « caratteri di luce ». Nella visione del mondo vittoniana, la luce è impronta di Dio, marchio di eternità.

Si incrociano, a nostro avviso, tre diverse componenti culturali: una componente mistico-dogmatica e circoscritta nell'ambito della ortodossia cattolica; una componente laica, legata alla concezione aristocratica e quasi autocratica dell'arte come attività trascendentale; e infine, connessa a quest'ultima, una componente ermetica se non eretica, discendente dal neoplatonismo rinascimentale nelle diramazioni iniziatiche dell'alchimia, della cabala e — con maggior precisione — della massoneria, la quale trova, come è noto, le sue radici storiche nelle corporazioni operative dei « frances-maçons » o « liberi muratori » (3).

Questi spunti diversi si precisano ulteriormente nei passi in cui Vittone, dopo aver individuato in Dio il « Grande Architetto dell'Universo », delinea la figura dell'architetto come uomo privilegiato e quasi superuomo ed emulo di Dio. « Né già deve ad alcuno sembrare soverchio abbia l'Architetto ad essere di tante scienze adornato, e fornito: perciocché secondo l'avviso non solo di Vitruvio, ma d'ogni persona di retto giudizio, versata ed esperta nelle Architetoniche facoltà, gli sono non solo queste, ma più altre ancora cognizioni necessarie, come ad un *Capo*, qual egli è, di *tutte le arti* » (4). Oltre alle consuete definizioni di Cicerone e Vitruvio, Vittone cita un brano di Aristotele che suggerisce l'immagine di

da P. PORTOGHESI (*Bernardo Vittone*, Roma 1966) anche sulla base dell'inventario notarile dei beni lasciati dall'architetto (pubblicato alle pp. 237-53).

(1) La monade è concepita da Leibniz come un « mondo in scorcio » o uno « specchio dell'universo ». Di estremo interesse è anche una visione del Paradiso in cui « i giusti saranno come soli » (vedi R. ASSUNTO, *Un filosofo nelle capitali d'Europa*, in « Storia dell'arte », 1969, n. 3, pp. 317-18).

(2) L'idea, di origine platonica, era stata elaborata anche, nella seconda metà del '600, da Leibniz e Caramuel (che noi riteniamo fonti per Vittone).

(3) Considerazioni analoghe, nel quadro di un più generale studio sui rapporti fra architettura e massoneria, sono state svolte dall'autore nei confronti dell'opera di Borromini (si veda, da ultimo: *Borromini in Laterano. Il « Nuovo Tempio » per il Concilio universale*, in « L'arte », marzo 1971, pp. 5-44).

(4) *Istruzioni elementari*, p. III.

un sistema « tettocentrico » quasi copernicano: l'architettura è concepita come l'arte « quae omnes Artes tamquam satellites complectitur ». Dopo aver definito l'architetto come « uomo veramente virtuoso » e dotato di un « animo grande », aspirante al premio altissimo della gloria, Vittone — con una *excusatio non petita* — dichiara non essere stato il fine della sua opera « d'accattarmi al Mondo gloria, e di pretendere d'innalzar il mio nome sopra quello di tanti altri per la profonda cognizione delle Architetoniche facultà » (1). L'architetto non soltanto edifica case per comando di Dio, ma emula Dio costruttore e architetto della mistica casa (2), e l'architettura è insieme strumento provvidenziale e via di salvezza: « I lineamenti (...) a Voi o Bene sommo consacro d'un'Arte (...) alla qual sola pare, che compiaciuto vi siate d'affidare i mezzi di fare all'occhio dell'Uomo di quella somma, e sempre mai ammirabile armonia, e bellezza, che è in Voi (...) gl'ineffabili pregi palesi » (3). A sua volta l'uomo, in quanto creatura di Dio, è architettura, edificio che si riedifica con la Grazia, e quindi tempio (4). Vengono in definitiva a coincidere microcosmo e macrocosmo, io e Dio, all'interno dell'uomo che è insieme casa e tempio dell'anima. Vittone niente altro si augura che di poter essere nell'aldilà « degno vaso da collocare sulle preziosissime mura di quella nuova, e mirabil Città, che nulla in sé ammette, se non se alla più armonica egualità, e corrispondenza ridotto (*Apoc.* 21). Edificio sì nobile, e sì bello non può che ansante di desiderio render il cuore d'un

(1) *Istruzioni elementari*, p. V.

(2) Dalla dedica a Dio: « (...) ordinando che Fabbriche, e Case s'edificassero, nelle quali lunga il vostro Popolo apparecchiata si trovasse, e permanente l'abitazione (*Jer.* 29). Che se lecito mi sia quindi i riflessi portare a quella mistica Casa, di cui fece il sovracitato Reale Salmista nelle sacre sue canzoni menzione (*Psalm.* 126), vie più aumentarsi in me sento la concepita confidenza: mentre leggo che Voi stesso esser ne volete l'Edificatore, e il Custode, e vana esser fuor della vostra ogni altrui sagace operazione, e difesa ».

(3) *Istruzioni elementari*, pagina terza della Dedica a Dio.

(4) « Se in oltre poi dal mistico giova al mistico procedere, tanto più penso impegnato vi troviate a favorevole porgermi la mano, quanto che portando l'Uomo in se stesso il Tempio, in cui abitare si degna la santità del vostro spirito (*I Cor.* 3 e 6); ad ogni modo è d'uopo che, s'egli è vivo, tale per degnazion vostra mantengasi; od altrimenti giusta il precetto, che già ne addossaste al sovramentovato Profeta (*Jer.* I e *Eccl.* 49), si distrugga, si rovini, si spianti, e di nuovo riedificandosi colla grazia, ed assistenza vostra a perfezione si riduca: onde per l'inadempimento, in cui si rimarrebbe cotanto Edifizio, se all'uomo solo lasciata ne fosse la condotta, non abbiano gli empî nimici vostri a gloriarsene con dire: Hic Homo caepit aedificare, et non potuit consummare (*Luc.* 14) » (*Istruzioni elementari*, pagina quinta della Dedica a Dio).

Architetto, finché a mirarne non giunga possessore legittimo l'armonioso concerto » (1). Come nel pensiero di Leibniz, l'attività di « Dieu architecte » si riflette sulla « notre Ame Architectonique », sullo spirito umano che rientra, come membro di una società superiore, nella città di Dio: « tous les esprits (...) sont des membres de la Cité de Dieu, c'est à dire, du plus parfait état, formé et gouverné par le plus grand et le meilleur des Monarques (...) en vertu de l'harmonie préétablie de tout temps entre les Regnes de la Nature et de la Grace, entre Dieu comme Architecte, et Dieu comme Monarque » (2).

Questo atteggiamento si può confrontare sia nella forma che nella sostanza con le formule e i riti di iniziazione dei « Liberi Muratori ». La Massoneria speculativa, fondata in Inghilterra nel 1717, aveva perso il carattere corporativo e proletario delle « logge » degli scalpellini medievali, trovando una duplice incarnazione in un'anima democratico-borghese e in un'anima aristocratica e reazionaria, articolandosi in un ventaglio estremamente complesso di posizioni intermedie da valutare in modi differenziati (3). Accanto alle generiche invocazioni [« Iddio, Grande Architetto dell'Universo, che hai create tutte le cose colla tua potenza sovrana, e di cui la Sapienza infinita le ha poste in quel bell'ordine che forma la loro armonia ... » (4)], si possono trovare professioni di fede illuminista: « Bisogna sgombrar l'errore e l'ignoranza, e seguitar i soli lumi della natura; che Iddio stesso ha scolpito questo lume nel cuore umano, che ve lo ha collocato come una lampada eterna che deve illuminare le sue azioni » (5) (non diversamente Vittone par-

(1) *Istruzioni elementari*, pagine quinta e sesta della Dedicata.

(2) G. W. LEIBNIZ, *Principes de la Nature et de la Grace*, 1714 (ediz. Gerhardt, Berlin 1875, 6, p. 605).

(3) Possiamo distinguere le seguenti posizioni: 1) movimento progressista, comprendente la massima parte degli intellettuali enciclopedisti e prerivoluzionari (la stessa rivoluzione del 1789 avvenne nel segno delle parole d'ordine massoniche « libertà, uguaglianza, fraternità »); 2) movimento mistico e iniziatico collegato al filone dei Rosacroce; 3) corrente ultramistica e superstiziosa (la Massoneria fu definita anche come « Compagnia di Gesù dell'Illuminismo »); 4) corrente fortemente anticlericale; 5) aspetto mondano o addirittura ciarlatanesco di esoterismo « pour dames »; 6) movimento conservatore, paternalista, controllato dall'apparato statale (molti re e principi francesi, inglesi e tedeschi furono Grandi Maestri dell'ordine).

(4) *Istituzione, Riti e cerimonie dell'ordine de' Francs-Maçons ossia Liberi Muratori colla descrizione e disegno in rame della loro Loggia*, Venezia 1785, p. 33.

(5) *Ibidem*, p. 17.

lava di « caratteri di luce » impressi da Dio nell'uomo). Ma, quel che è più importante, il significato profondo della Massoneria è l'identificazione tra Grazia (Dio grande architetto), ideali collettivi dell'umanità (creazione di una società di fratelli e di uguali), e missione individuale (edificazione di se stessi attraverso l'ascesi). L'idea del « Tempio » è insieme modello cosmico, modello sociale, e modello di comportamento personale. L'edificazione del Tempio, non diversamente dall'operazione alchemica [rimandiamo alla nota interpretazione junghiana (1)], è processo di trasformazione e di costruzione di una nuova realtà e insieme conoscenza e trasmutazione di se stessi. Anche terminologicamente, l'« Arte Reale » (2) della Muratoria coincide con il processo alchemico, definito variamente come « Arte divina », « Ars magna », « Nozze reali », « Ars regia »; così come sono assimilabili i concetti, determinanti alla base delle scienze iniziatiche, di purificazione, ascesa dell'anima, sublimazione.

Nel caso di Vittone si potrebbe formulare l'ipotesi di una prima conoscenza dei riti massonici a Roma (i primi lavori iniziarono qui nel 1724, mentre la prima Loggia è del 1735), con eventuali ulteriori contatti a Torino (dove la prima Loggia fu aperta nel 1738). Se ci fu un'adesione fu però sicuramente condizionata dalla buona o cattiva coscienza dell'ortodossia cattolica, dato che la Massoneria veniva ben presto bollata con la scomunica del 1738, prima di una lunga serie. Noi crediamo che questo approccio dovette poi essere sconfessato e rifuggito, rimosso in senso psicanalitico, e certamente temuto come fonte di eresia e di errore dal punto di vista religioso, e forse di sovversione dal punto di vista politico. La buona coscienza religiosa dovette dunque frenare Vittone dall'aderire alle idee progressiste dell'Illuminismo, e quindi anche dal mistico sottofondo massonico.

Comunque sia, si tratta di un sottofondo indispensabile per comprendere l'origine di alcune determinanti posizioni vittoniane, fra cui l'autentico culto tributato alla luce. Naturalmente ogni

(1) C. G. JUNG, *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944 (trad. it., Roma 1950); *Die Psychologie der Uebertragung*, Zürich 1946 (trad. it., *La psicologia del transfert*, Milano 1961); *Mysterium coniunctionis*, Zürich 1955.

(2) La definizione è già contenuta nelle prime *Costituzioni dei Liberi Muratori contenenti la storia, i doveri, i regolamenti ecc. della molto antica e venerabilissima fratellanza*, edite a Londra nel 1723 (trad. it. in « Rivista massonica », 1969, nn. 4-6).

minaccia di eresia è accuratamente esorcizzata tramite l'identificazione della luce con Dio.

Simboli massonici (beninteso non in contraddizione con la religione) sono sparsi qua e là a livello di lessico: si tratta di segni svuotati di ogni significato, ma pieni di interesse come frammenti erratici di una concezione rimossa e abiurata. Troviamo così più volte il delta irradiante, simbolo di Dio (1); la stella a sei punte o « sigillo di Salomone » (già in alcune cappelle d'una chiesa progettata per la « città in mezzo al mare » del 1732, e poi nelle cupole del Vallinotto e di Corteranzo); il drago o serpente intorno al globo terrestre, e anche l'« Ouroboros » (2); una colonna « salomonica » in un progetto di fontana (*Istruzioni diverse*, tav. XXXV) su cui ritorneremo (figg. 5, 9, 13).

Le licenze nel campo di tali figurazioni sono del resto giustificate con la teoria dell'*arbitrio* e della *fantasia* incondizionata dell'architetto: « Resta ad arbitrio dell'Architetto l'assegnar loro [alle modanature] quella figura che meglio a lui pare. Perloche potendo là liberamente egli giuocare di fantasia, produrre si veggono talora dei parti, li quali per la grazia, onde accompagnata va la fantastica mostruosità loro, di nobile si rendono all'occhio, e singolare appagamento » (3). A monte del libero arbitrio dell'architetto, anzi, si trova una giustificazione *naturale* dell'ornamento: « Nemica non è già a mio intendere la Natura dell'ornamento; che anzi praticato da essa tutto il giorno il vediamo ne' di lei anche più volgari prodotti » (4). Aggiungendo a ciò la buona predisposizione all'ornamento presente nello stesso Dio (ispiratore del Tempio di Salomone), Vittone deduce la quasi fatale necessità dell'ornamento nell'arte umana, la quale viene indirettamente equiparata all'operatività naturale e divina. Nell'ambito di questa impostazione,

(1) Ad esempio, al centro della cupola di Corteranzo (di cui si rivela fra l'altro la matrice geometrica dello schema impostato sul triangolo equilatero), e in vari progetti. Ricordiamo: un disegno di cancellata con il delta entro scudo (*Istruzioni diverse*, tav. XXVIII); un disegno per la vetrata della Parrocchiale di Pecetto con colomba entro delta (Torino, Museo Civico; cfr. B. A. Vittone, cat. a cura di N. CARBONERI, Vercelli 1967, fig. 6); progetti di paliotto e altare (*Istruzioni diverse*, tav. XC); progetto di ciborio (*Istruzioni diverse*, tav. XCVII); disegno di altare (*Istruzioni diverse*, tav. C).

(2) *Istruzioni diverse*, tavole LXXXVII (campanili di presunto progetto per il Duomo di Torino), C (progetto di altare), CIII (ritratto di defunto circondato da *ouroboros* in un progetto di catafalco).

(3) *Istruzioni diverse*, p. 146.

(4) *Istruzioni elementari*, p. IV.

Vittone cerca di accreditare la teoria di una funzionalità purovisibilistica: « Ma ritornando al nostro proposito ed al lume che la Pratica ci porge, più avanti portando i nostri riflessi, ci si fa a considerar due esser (...) i punti principali, che convien aver di mira nella produzione delle idee, acciocché queste riescano tali, che siano a soddisfare il voluttuoso genio dell'occhio, che è il fine per cui s'impiegano nelle Fabbriche gli ornamenti. E sono: primo, la semplicità e naturalezza dell'origine degli oggetti in ordine a quel che rappresentano; secondo la varietà e lo scherzo delle loro figure » (1). Non mancano però, come vedremo, espliciti accenni alla funzione simbolica degli ornati.

Per riprendere il discorso sulla ambiguità fra ermetismo e ortodossia cattolica, un esempio di polivalenza è da vedere forse nei progetti per il Duomo di Milano (2). La concezione di una loggia addossata alla facciata, soluzione che s'era andata profilando fin dalle proposte seicentesche di completamento, si può forse considerare come un omaggio e quasi una restituzione delle antiche loggie massoniche addossate ai cantieri delle cattedrali. Nello stesso tempo, però, il padiglione esagonale al centro, coronato da una statua, può far pensare alla presenza criptografica di una equazione fra la Madonna (a cui è dedicata la cattedrale) e il tipo architettonico a lei destinato. Nel dedicare alla Madonna le *Istruzioni diverse*, Vittone la definisce appunto « prescelta a servir qual Tempio vivo di Tabernacolo in cui umanato abitasse il Vostro, il mio, l'universal Creatore » (3); o, ancora, continuando

(1) *Istruzioni elementari*, pp. 411-12.

(2) Progetti per una facciata alla gotica risalgono alla metà del '600 (Carlo Buzzi, 1645); un portico è previsto già nel progetto di Francesco Castelli (1646), mentre l'idea del tabernacolo coronato da una statua della Madonna è nel progetto di Vanvitelli del 1745, anteriore d'un anno a quello di Vittone. Si vedano: N. CARBONERI, *F. Juvarra e il problema delle facciate « alla gotica » del Duomo di Milano*, in « Arte lombarda », 1962, n. 2, pp. 94-104, e K. NOEHLES, *I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del Duomo di Milano*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, pp. 869-74. Ricordiamo che Vittone possedeva un *Distinto ragguaglio del Duomo di Milano* (inventario notarile citato, n. 717).

(3) *Istruzioni diverse*, p. V. In altra parte della dedica Vittone scrive: « A Voi, pertanto, o Gran Madre, offerisco [detti saggi], a Voi gli dedico, a Voi gli dono; e come tali l'ardir darommi, col perdon Vostro, di decorar loro la fronte co' raggi vivissimi di quel Nome, onde sì nobilmente andate e con tanta gloria adorna » (*Istruzioni diverse*, p. IV). Dove si afferma il principio, particolarmente significativo per il nostro assunto, di una « decorazione per mezzo di raggi ». Anche

nelle similitudini tettoniche: « Muro cotanto felice », e « fortunatissima Porta con tavole di nobil cedro ». È evidente, più in generale, il ricorso a una teoria antropomorfica dell'architettura fondato sulla religione. « An nescitis » aveva scritto san Paolo « quoniam membra vestra Templum sunt Spiritus Sancti? » (1). La « Gran Madre », però, oltre che opera simbolica di architettura è essa stessa artefice e quasi « Grande Architetta ». « Di voi, o Altissima Signora, si legge aver fin da principio, allorché questa elementar Macchina fondando stavasi, atteso in un col Divin Facitore ad architettarla, le cose tutte componendo, ed opera esser stata della sapientissima mano Vostra la Fabbrica di quella mistica Casa, cui sette reggono le colonne da voi stessa operate » (2).

Indubbiamente eterodossa ci sembra infine l'anomala intitolazione di una chiesa a Mosè [il progetto (fig. 4) è pubblicato nelle *Istruzioni elementari* (3)]. A parte un generale riferimento a teorie ermetiche (si ricordi la quasi identificazione fra Mosè ed Ermete Trismegisto proposta da Marsilio Ficino), non è da escludere che il profeta venga qui consacrato nella sua accezione di « grande architetto » del Tabernacolo. Nelle citate *Costituzioni dei Liberi Muratori* (1723) si può leggere: « Sia le pietre, sia i mattoni [del Tabernacolo] furono tagliati secondo la Geometria e fu uno dei più bei pezzi di architettura (assunto poi a modello per il Tempio di Salomone) secondo i prototipi che Dio aveva mostrato sul monte a Mosè. Perciò questi divenne Maestro Muratore Generale (...) essendo esperto in tutte le scienze egiziane e divinamente ispirato e con una eccezionale conoscenza della Muratoria. Così gli Israeliti, durante la loro residenza in Egitto, furono un completo Regno di Muratori bene istruiti sotto la guida del loro Gran Maestro Mosè che li ordinò in una regolare e generale Loggia ».

Giovanni Biagio Amico (*L'architetto pratico*, libro secondo, Palermo 1750) aveva dedicato la sua opera « Alla Gran Madre di Dio sempre Vergine Maria ». Vittone possedeva nella sua biblioteca i due tomi dell'architetto siciliano, come risulta dall'inventario notarile citato (n. 662). Per il valore simbolico del Tabernacolo o Padiglione possiamo rimandare alla definizione data dallo stesso Vittone nel suo trattatello « Del Blasone »: « Sono i Padiglioni una specie di tenda (...). Spetta l'uso dell'intero Padiglione solamente ai principali Sovrani, quali sono l'Imperatore, e li Re dipendenti » (*Istruzioni elementari*, p. 592).

(1) *I Corint.*, 6, 19 (citato in *Istruzioni diverse*, p. VIII).

(2) *Istruzioni diverse*, p. V. Riferimenti al libro dei *Proverbi*, 8, 30, e 9, 1.

(3) *Istruzioni elementari*, tav. LXXV e pp. 443-44.

Luce divina ed emanazionismo. Dalle idee archetipe all'architettura.

La luce, si è detto, è uno dei caratteri qualificanti della divinità e anzi si pone come chiave di volta della creazione e del primo sbocciare della vita.

Dopo aver ridotto il Nulla ad Essere dai vortici del Caos, la prima operazione di Dio fu la creazione del « Firmamento, al fine tosto destinato di separare l'acque dall'acque: *Fiat firmamentum in medio aquarum, et dividuat aquas ab aquis*. Se in esso pone egli il Sole, la Luna e le Stelle, imposto vi vuole l'ufficio di dividere il giorno e la notte (...) e di rischiarare, nel Ciel risplendendo, la Terra: *Fiant luminaria in firmamento coeli, et dividant diem, ac noctem, et sint in signa, et tempora, et dies et annos; ut luceant in firmamento coeli, et illuminent Terram*. Se questa poi ci sgombra dall'acque, che per ogni verso l'allagano, tanto fa acciocch'essa germogli, ed erbe, e fiori, alberi e frutti produca » (1).

Non c'è davvero bisogno di sottolineare il carattere fideistico della identificazione Luce-Dio, anche a livello figurativo. Potremmo ricordare la descrizione della « Fede Cattolica » secondo il Ripa: « Questa dunque si fa vestita di bianco, et bella di faccia, per che come il color bianco ci mostra la similitudine della luce, quale è cosa esistente e perfetta di sua natura, et il color negro ci mostra le tenebre, che sono solo privazione d'essa » (2); dove si ripropone la perenne alternativa fra illuminismo e oscurantismo. Nella dedica delle *Istruzioni elementari* al « Grande Architetto » si accenna appunto a una sorta di *Aufklärung* per grazia divina: « piaciavi o Sole Eterno di far sopra la più inutile, che fra le creature io sono, uno de' raggi vostri risplendere; anzi non già tanto sopra di me, quanto anche sopra tutti coloro, che con Cristiano sentimento leggeranno li presenti Architettonici saggi; sicché dalla meditazione di queste nostre caduche Fabbriche fatti siamo degni, per mercé vostra, di passare a contemplare, e contemplando godere le eterne del Cielo » (3).

(1) *Istruzioni elementari*, p. 8.

(2) C. RIPA, *Iconologia*, ediz. 1613, p. 231. A titolo di esempio, riportiamo le indicazioni di alcuni concetti particolarmente significativi (Vittone possedeva una copia della *Iconologia*, come risulta dall'inventario notarile citato, n. 695): « Luce », p. 231; « Lume », p. 155; « Lume dell'intelletto », p. 206; « Sole », pp. 75, 87, 104, 163, 204, 321, 347, 357, 358, e vol. 2º, pp. 27, 131, 168, 239, 339, 346, 356; « Oscurità della Sapienza », p. 210.

(3) *Istruzioni elementari*, pagina sesta.

È possibile far rientrare questa ed altre affermazioni nel contesto di una più generale filosofia della « illuminazione », in rapporto alla storia di tale concetto da Platone al pensiero cristiano. In questo caso si manifesta un rovesciamento dal particolare all'universale, motivato dall'orgoglio dell'architetto che parte dalla sua opera per arrivare a Dio; in realtà si verifica uno scambio dialettico fra il momento della ascesa alle idee (o a Dio come unico archetipo di perfezione) e quello della discesa alle opere umane. Altrove infatti Vittone dichiara esplicitamente che l'architettura è l'arte della imitazione dei prototipi divini presenti in natura (1), con riferimento a una concezione estetica (esemplificabile col pensiero di Leibniz) dell'universo come opera d'arte in quanto opera dell'architettura divina.

È chiara comunque la ripresa della teoria della *illuminazione* (che filosoficamente si identifica talora proprio con la *contemplazione*) « sub specie architecturae ». « Chi ha fior di senno » scrive Vittone « confessa che l'intelletto suo non può sì alto levarsi, che arrivi a discernere gl'inaccessibili, e nobilissimi disegni d'una mente increata, così tratto da meraviglia, e da vaghezza d'apprendere, fissando attentamente lo sguardo nelle cose dalla Divina mano fabbricate, non solo la loro inimitabile proporzione, e l'ordine, e il giusto collocamento delle parti si compiace di contemplare ... » (2). Se Platone parlava di un ritorno alla luce attraverso la contemplazione, con una finale illuminazione consistente nella reminiscenza dello stato divino primitivo, per Plotino l'ascensione avveniva tramite il ritorno dell'intelletto alla sua fonte, il *Nous*. Si tratta, nel caso di Vittone, di un *Nous* essenzialmente tettonico, di un regno di archetipi rigorosamente costruiti, collocati e persino « proporzionati », non in disaccordo col pensiero di Keplero e Galileo. Si delinea un sistema gerarchico, equivalente sul piano figurativo all'itinerario dell'uomo a Dio percorrente a ritroso le tappe graduali della emanazione dalla prima luce. Non sappiamo quanto Vittone abbia avuto conoscenza delle varie teorizzazioni della « illuminazione » cristiana, da Clemente Alessandrino allo pseudo-Dionigi, da sant'Agostino a san Bonaventura, da santa Teresa a san Giovanni della Croce; probabilmente ebbe il modo di approfondire il pensiero di san Bernardo, il santo a lui omonimo

(1) *Istruzioni elementari*, pagina terza.

(2) *Istruzioni elementari*, p. 8.

di cui possedeva non soltanto le opere ma anche una biografia (1). Torneremo in séguito su questo punto.

La storia dell'architettura, secondo Vittone, è sotto il segno dell'imitazione di Dio prima ancora che della Natura, e sotto l'influsso della provvidenza. Le opere stesse della Divina Onnipotenza » scrive « all'Architettura somministrano le Idee più pure, e d'originale le servono nella produzione delle tante e tanto diverse invenzioni che il bisogno e il fasto umano non mai sazio di novità da esse richieggono » (2).

È probabilmente in questa chiave che vengono rivalutati storicisticamente i periodi non-classici o addirittura anti-classici della storia dell'architettura, in quanto differenziate fenomenizzazioni di un'arte che avvicina l'uomo a Dio in modi « tanto diversi ». Nella teoria Vittone sembra condividere la convinzione accademica di una superiorità dell'arte classica, ponendo un salto fra l'antichità e il presente. Così delinea una storia fino ai « monumenti sì de' Greci che de' Romani, i quali anche a' nostri giorni ne' rimasti pregevoli loro frammenti la maestà di que' secoli danno a conoscere » (3); o condanna gli arbitrii anticlassici, scagliandosi contro le « mostruosità Gottiche » (4) degli architetti che commettono errori o trasgrediscono alle regole degli ordini. In realtà, nell'immagine della città secondo Vittone coesistono organicamente tutte le possibili istanze della civiltà architettonica: particolarmente significativa al riguardo è l'illustrazione (5) con una fontana ambientata in uno spazio urbano caratterizzato dalle più disparate emergenze: castelli e torri medievali, colonne coclidi, obelischi, cattedrali gotiche, cupole e campanili barocchi al di là dell'ordine classico

(1) L'inventario notarile, citato, ricorda infatti le opere del santo (n. 452) e la *Storia di san Bernardo* del Petrina (n. 473). Per la diffusione, nell'età barocca italiana, dell'idea di « illuminazione » ricordiamo i trattati di V. MAGNI, *De luce mentium et eius imagine* (Roma 1642) e di G. B. RUFFINI, *Solis intelligentiae, cui non succedit nox, lumen indeficiens ac inextinguibile...* (Augusta Vindeliciorum 1685; con l'*Itinerarium* bonaventuriano in appendice).

(2) *Istruzioni elementari*, p. 234. In questo brano l'architettura nasce, secondo la tradizione, dalle primordiali esigenze di riparo contro le intemperie e i raggi del sole.

(3) *Istruzioni elementari*, p. 236.

(4) *Istruzioni elementari*, p. 308. In un altro passo (p. 412) Vittone biasima la « licenziosità » di architetti come Borromini e Guarini, quasi a esorcizzarne il fantasma.

(5) *Istruzioni diverse*, tav. XXXV.

della piazza (fig. 9). Il medioevo è una parentesi da accettare senz'altro — se non da rivalutare — all'interno di una dinamica di « corsi e ricorsi », di vichiana memoria, che porta a considerare l'operatività moderna nel senso di una ininterrotta manifestazione dell'« Arte Reale ». Così è da intendere la celebre professione di fede nel valore conoscitivo e critico dell'architettura: « Poiché inoltre poi sono le composizioni d'Architettura suscettibili di freddezza, di vivacità, di regolarità e disordine, così fa di mestieri d'un talento, che non riposando su ogni apparente bellezza, sappia rendersi avvezzo a nulla ammetter per buono se non se esaminato al peso della Critica, e della Ragione. Deve per tanto il genio dell'Architetto esser libero, e per quanto bene possano aver pensato, e saviamente nelle cose loro operato gli preandati valenti Architetti, non deve crederci, che colpito abbiano in tutto il meglio: onde rimasto ne sia attraversato a' successori loro l'adito a migliori produzioni. No, non v'ha ragione, che ci persuada, che migliorare in qualche modo non si possano i loro pensieri; no, non è credibile, che il fonte dell'invenzione chiuso trovisi per gli nuovi Moderni, e loro Posterì » (1). Non altrimenti scriveva, nove anni dopo, Giovanbattista Piranesi a proposito della libertà e progressività dell'impegno architettonico: « No, un artefice, che vuol farsi credito, e nome non dee contentarsi d'essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi. Non è l'umano ingegno sì corto, e limitato, che dar non possa all'opere d'architettura nuovi abbellimenti, e nuovi garbi, qualora si voglia ad uno studio attento, e profondo della natura accoppiare quello altresì degli antichi monumenti. Chi crede che siano questi esausti, e nulla più siavi da scoprire in essi, si inganna a gran partito. No, che questa vena non è per anche isterilita » (2). Dove l'accento si sposta a favore della archetipicità inesauribile (beninteso per gli iniziati) dei modelli antichi.

Nella illustrazione posta ad antiporta delle *Istruzioni elementari* (fig. 1) dominano, ma non in solitudine, un pronao di tempio e il Colosseo. È da notare anzitutto che il tempio è letto in chiave moderna: il pronao è desunto quasi letteralmente da quello di

(1) *Istruzioni elementari*, pp. 412-13.

(2) *Diverse maniere d'adornare i cammini*, Roma 1769, p. 34.

Superga (fig. 3), mentre l'abbinamento ai due elementi verticali (obelisco o colonna coclide) coincide in pieno a livello compositivo e al cinquanta per cento a livello formale con il San Carlo a Vienna di Fischer von Erlach (fig. 2). L'unica differenza — un obelisco troncato al posto di una colonna coclide — si può facilmente spiegare con la identificazione proposta fra i due elementi in nome di una comune derivazione da un archetipo della « verticalità »; ma l'obelisco è forse anche una chiave per rivelare il carattere ermetico di una figurazione chiaramente allegorica del tempio di Salomone (1) come simbolo sintetico della architettura umana, divina e naturale, e da mettere forse in generica relazione con illustrazioni massoniche (2). L'obelisco spezzato (3) è da equiparare, geroglificamente, alla piramide, la quale veniva decodificata appunto: 1) come simbolo della struttura piramidale della « substantia » ignea posta al vertice della materia concreta; 2) come simbolo dell'anima umana (da ricordare, a questo proposito, i monumenti funebri a piramide); 3) come simbolo della « Rerum Natura, vel materia prima » (4). Lo stesso Colosseo è raffigurato in una sorta di continuità storico-naturale, diventando una sorta di monte sacro (anche il tempio, forse a ricordo della basilica di Superga, sorge su una altura), ricoperto sulla sommità di vegetazione e coronato da un rudere di torre. Ancora più significativa è la presenza di una guglia rocciosa, quasi un obelisco « naturalizzato », nel centro della illustrazione, fra il tempio e il Colosseo e sotto la mano della figura impersonante l'« Architettura ». A

(1) Le colonne coclidi del San Carlo simboleggiano insieme le colonne del Tempio e le colonne d'Ercole, emblema di Carlo V (a cui si richiama Carlo VI, nuovo Salomone). Si veda H. SEDLMAYR, *Allegorie und Architektur*, in *Rhetorica e Barocco* a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 199-207. Non è escluso che sia da ricollegare a questa tematica la tipologia delle facciate con due campanili più volte progettate da Vittone. In particolare, i campanili nel progetto del Duomo di Torino sono sormontati da un globo terrestre cinto da un serpente, emblema posto sopra a una delle due colonne salomoniche nelle logge massoniche [*Istruzioni diverse*, tav. LXXXVII (fig. 5)].

(2) Naturalmente le illustrazioni allegoriche della massoneria derivano a loro volta da trattati sull'architettura, con figurazioni dell'« Arte » (spesso sotto aspetto matronale) e dei suoi strumenti (riga, squadra, compasso) e materiali (blocchi di marmo, ruderi di colonne, ecc.).

(3) Un obelisco abbinato a una colonna coclide è nella tav. XXXV delle *Istruzioni diverse* (fig. 9); mentre un obelisco spezzato appare come decorazione di facciata in un progetto di palazzo (*Istruzioni elementari*, tav. LIX, fig. 6).

(4) Tale interpretazione è nei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (1575, pp. 438-39).

epigrafe della illustrazione potremmo mettere un brano dello stesso trattato: « Né già poco di stupore degne sono le storie, mentre le famose Piramidi, e gli antichi Obelischi degli Egizj, e li Templi, e Sepolcri non meno, che gli Acquedotti, Archi, ed Anfiteatri, ed altri monumenti sì de' Greci, che de' Romani ci rammentano (...). Il che fece ad un celebre moderno Poeta cantare:

Moli superbe voi, che del Vetusto
 Splendor cotanta luce Maestose
 serbate ancor nel ruinoso busto ... » (1).

Il monumento è inteso insieme come memoria, *monimentum*, e come modello di una Idea superiore, materializzata attraverso l'opera dell'« Arte Reale ». « Cose tutte » continua Vittone « che fra lo stupore, l'Idea a noi conferendo del buon gusto, ci hanno insieme lasciato materia, che degno soggetto resa si è de' nostri studj, e scorta sicura a chi ben la considera, e ad esaminarne prende le simmetrie, per ben pensare, e produrre le nuove invenzioni, con cui onore, e fama procacciarsi in quest'Arte, che è quella, in cui più che in ogni altra la maestà delle Corti, lo splendore, e la magnificenza de' Sovrani, e l'indole de' Popoli manifesti al Mondo si rendono ».

La tavola IX delle *Istruzioni elementari* (fig. 8), può essere definita come un « capriccio » in cui la storia dell'architettura si presenta sotto l'aspetto di un cimitero monumentale glorificante tutte le epoche antiche, con edifici-tombe come pietre miliari. Ed ecco, in una successione surreale, un mausoleo derivante dal prototipo di Alicarnasso, una torre orientalizzante, un cippo, un pilastro e una piramide rustica coronati da capitelli, una piramide spezzata, un bassorilievo, un obelisco, un capitello corinzio e altri elementi ammassati al suolo e incalzati dalla vegetazione. Dove, in una specie di Empireo o Erebo delle « Grandi Madri », sarà da cogliere un oracolo, una profezia esoterica, un monito per l'avvenire.

La geometria e la matematica "luminose". Il metodo algebrico.

La geometria è intesa, archetipicamente, come emblema dell'ordine nella creazione, come uscita luminosa dal caos primigenio (« Ordo ab Chao » è anche uno dei principali motti masso-

(1) *Istruzioni elementari*, p. 236.

nici), e insomma come impronta di Dio (1). Il carattere soterico e provvidenziale della scienza geometrica è del resto chiaro fin dalla sua apparizione leggendaria, situata da Vittone nell'antico Egitto conformemente alla tradizione ermetica. « Eppure quelli spaventevoli diluvi [le periodiche inondazioni del Nilo] la somma beneficenza destinò alla fertilità incomparabile dell'Egitto, e dalla confusione (...) fuori ne trasse la più bella e nobile scienza, e la più vantaggiosa dottrina che l'umano intendimento eserciti, cioè la Geometria: ed ecco come da effetto che pare a caso prodotto, la Provvidenza uscir ne faccia un lume non tanto all'Egitto tutto, quanto all'Universo intiero di singolar vantaggio e splendore. Le cognizioni geometriche adunque, base e fondamento di tutte le Matematiche scienze, ebbero la loro origine dall'Egitto » (2).

Il discorso sulla geometria come matrice delle scienze e anche della filosofia (l'Accademia platonica, ad esempio, era aperta solo a chi avesse nozioni geometriche), acquista poi una autentica intonazione illuminista: « Gli eruditi ben sanno non potersi senza i lumi di cotesta disciplina le più eccellenti opere pienamente intendere di que' tanti, che fiorirono, ed ancora tuttavia fioriscono rinomati Filosofi, poco o nulla gustando di quelle speculazioni e di que' ritrovamenti che alla Geometria non sono appoggiati » (3). La geometria, dunque, si presenta come codice e chiave di interpretazione dell'Universo.

Dal discorso degli archetipi matematici si passa ben presto a parlare della luce astrale: « Se al cielo alzando lo sguardo, sì regolare ci si fa vedere ne' suoi movimenti l'ordine di que' tanti luminosi corpi, che cotanto vagamente l'adornano; sì costante, ed esatto nel ripartire con giusta, ed inalterabile misura il tempo (...), sì in somma rispettose dimostransi verso la scienza de' numeri le rivoluzioni di quelli attorno i loro volubili centri, che a meno fare non si può di conoscere, e forza è commendare della scienza de' numeri l'ammirabile forza e valore » (4).

Di qui discende la « legge dei numeri », comune al mondo organico, come alla musica o anche all'architettura sapientemente proporzionata di un « Reale Palagio ». « Ma non è per avventura questa legge de' numeri all'Universo intero comune? E non ha

(1) Cfr. *Istruzioni elementari*, p. 8.

(2) *Istruzioni elementari*, pp. 9-10.

(3) *Istruzioni elementari*, p. 10.

(4) *Istruzioni elementari*, p. 88.

l'insigne Matematico degli ultimi tempi Neutone con occhio tutto sagacità e perspicacia scoperto e fatto osservare al Mondo sette sorta darsi di raggi elementari nel Sole? Non ha egli dimostrato farsi d'essi raggi le riflessioni, refrazioni, ed inflessioni con ordine immutabile di numeri, con alterne e ben regolate vicissitudini, e ad intervalli di spazio con musicale grado divisi? Ma non è già unicamente fra le cose create il Sole, che alle numeriche leggi obbediente si mostri: gli eclissi, ed altri accidenti avvenire, che da' valenti Astronomi si predicono nella Luna, e negli altri Pianeti, ne' loro Anelli, e Satelliti, e negli altri Corpi celesti, ben danno a divedere, che tutti stanno alle stesse leggi soggetti » (1).

Riservandoci di approfondire in séguito il problema del rapporto fra l'architettura vittoniana e la scienza, con particolare riferimento all'ottica newtoniana, notiamo però subito che ogni sospetto di ermetismo eterodosso o materialismo è accuratamente esorcizzato con riferimenti biblici. A parte dirette citazioni [« Omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti » (2); « Prior omnium creata est sapientia ... Deus creavit illam in Spiritu Sancto, et vidit, et dinumeravit, et mensus est » (3)], Vittone cerca senz'altro una copertura religiosa per la numerologia pitagorica e platonica: « Questa insomma fra le umane scienze è quella in cui volle Iddio in un modo tutto singolare più che in ogn'altra depositare e nascondere i suoi Arcani. Ce lo affermano le Sagre Carte, che ad ogni passo Misteri formano di numeri, e ben fanno agli uomini oculati conoscere darsi numeri fra gli altri proprj, ed espressivi della Divinità, col lume de' quali può il Sapiente, per quanto è capace l'umano spirito, della Divinità stessa le grandezze investigare e conoscere, che la somma è delle felicità, a cui l'intelletto nostro prender possa la mira » (4).

Il grande rilievo dato all'algebra, oltre che conseguenza del costume scientifico del tempo (nel '700 la ricerca algebrica era più praticata di quella geometrica) può forse aiutare nella valutazione di una « méthode » vittoniana. Troviamo addirittura un panegirico dell'algebra, nuova fenice « uscita dai più profondi e intricati laberinti dell'umana (seppur umana dir lice, e non Ange-

(1) *Istruzioni elementari*, p. 89.

(2) *Sapienza*, 11, 21.

(3) *Ecclesiastico*, 1, 9.

(4) *Istruzioni elementari*, p. 90. Per il simbolismo dei numeri rimandiamo alle *Istruzioni diverse*, pp. 320-22.

lica) invenzione alla luce del bel Mondo filosofico » (1). Vorremmo dimostrare che il processo architettonico vittoniano è quanto meno condizionato dalla logica algebrica, così come l'architettura guariniana poteva considerarsi « more geometrico demonstrata ».

Etimologicamente l'*algebra* era intesa come « riduzione de' numeri rotti ad un numero intero » oppure come « soluzione di continuità » (2); mentre la più complessa definizione araba di *Algebra Almacabelac* riuniva i concetti complementari di « soluzione » e di « opposizione » o « comparazione ». I problemi e le tappe del processo conoscitivo si possono bene esprimere con la sequenza delle seguenti enunciazioni relative alle equazioni: 1) « depurare, e d'una in un'altra trasformare le Equazioni » (3); 2) « ridurre le Equazioni medianti alla finale » (4); 3) « risolvere le Equazioni finali pure » (5).

L'architettura può essere espressa non tanto in termini geometrici o con semplici modulazioni metriche quanto con operazioni e formule finali algebriche, con relazioni incommensurabili o anche teoricamente irrazionali ma sempre secondo una logica rigorosa. La teoria delle unità semplici o « monomie » e delle unità composte o « polinomie » aiuta a comprendere la meccanica delle aggregazioni spazio-luminose, e insomma l'algebra delle « camere di luce » con relative unità e frazionamenti (cioè, vere e proprie frazioni).

Il modello logico è in ogni caso quello di una equazione a una o più incognite. Possiamo fare degli esempi concreti. Il problema della luce, in genere la più importante delle incognite ai fini della soluzione di un problema, diventa addirittura vitale non solo nelle opere realizzate ex-novo ma soprattutto nei progetti di riforma e restauro di organismi preesistenti. Così, a proposito della chiesa dei Canonici Regolari di S. Antonio a Torino, leggiamo: « La privazione totale di luce in cui già si trovava il presbiterio, e la poca che ne godeva il vaso della Chiesa a cagione degl'impedimenti esteriori, furono i motivi per i quali si progettò tale riforma; nell'effettuazione del che, atteso la tenue grossezza che vi s'aveva de' muri della vecchia Chiesa (...), e l'angustia del Sito (...), pensai dovermi, nel disporne la cupola, valere della maniera che ivi osser-

(1) Istruzioni elementari, p. 116.

(2) Istruzioni elementari, pp. 117, 118.

(3) Istruzioni elementari, p. 163.

(4) Istruzioni elementari, p. 168.

(5) Istruzioni elementari, p. 169.

vasi, con cui oltre la *bramata luce*, conseguire insieme potessi e la leggiadria della forma, e la leggerezza dell'opera » (1). A questo punto si può automaticamente verificare l'impiego di una terminologia e insieme di una metodologia algebrica, attraverso il confronto con una tipica conclusione di ragionamento matematico: « rappresenterà la quantità, che quindi ne risulterà, la *bramata differenza delle quantità proposte* » (2). La migliore delle soluzioni possibili contiene in sé la dogmaticità aprioristica del « come volevasi dimostrare ». La ricerca della « *bramata luce* » non contiene dunque in nessun modo quel carattere di idolatria quasi romantica intravisto dalla critica.

Per fare un altro esempio, potremmo riferirci al problema della scala nel collegio dei Gesuiti a Torino, da realizzare nel sito di un corridoio con diramazioni laterali. Anche in questo caso si trattava d'un arduo problema di ricerca di una incognita, che di necessità veniva poi risolto nella conseguente formulazione architettonica, che portava ad acquisire come risultato la « *bramata comunicazione* » (3).

Simbolo e allegoria.

Il simbolismo nell'architettura vittoniana è limitato a una semantizzazione degli elementi lessicali o a episodi circoscritti, trovando una cospicua rilevanza soltanto nella scenografica visualizzazione del fatto luminoso.

Si tratta d'un simbolismo chiaro e distinto, secondo le esigenze del « decoro » o congruenza della forma rispetto al contenuto. Vittone dichiara esplicitamente che gli ornamenti devono « essere tuttora espressivi di cosa, che abbia in sé in qualche modo del significativo, alludendo ad istoria, o favola alcuna, la quale sia nota, o n'abbia in alcuna maniera l'apparenza, così che possa in un col diletto, che l'occhio ne prende, andar l'intelletto ancora de' riguardanti (...) esercitando in considerazioni dirette a rintracciare lo scopo a cui mira il complesso, e la disposizione delle parti che tale oggetto compongono » (4). In questo contesto rientrano ad esempio i disegni e le argomentazioni in favore di « capitelli simbolici »,

(1) *Istruzioni diverse*, pp. 182-83, tav. LXVII.

(2) *Istruzioni elementari*, p. 126.

(3) *Istruzioni diverse*, p. 151, tav. XIX.

(4) *Istruzioni diverse*, pp. 163-64.

magari di nuova invenzione ma sempre coerenti col tema architettonico (1).

Un discorso più organico è elaborato non a caso per tipologie tradizionalmente soggette ai parametri e alle esercitazioni del simbolismo, come le fontane e le macchine temporanee. « Vogliono tali sorta di fabbriche » scrive Vittone « esser nella composizione loro maneggiate in guisa che si scorga, in quello che alla vista di sé presentano, un certo che per cui animate compaiano, e dimostranti sotto le specie dei propri loro ornamenti un qualche concetto o favoloso od istorico, che rapporto abbia od allusione al fatto, o sia caso per cui prodotte rispettivamente vengano » (2).

Nel progetto, già ricordato (3), per la fontana di una « gran Piazza » (fig. 9), alla simbologia dell'acqua si sovrappone una seconda scala di significato che pone l'istanza d'una polifunzionalità semantica: la fontana non sarà soltanto monumento e « teatro d'acqua » ma anche orologio solare. La colonna salomonica, segno in questo caso della fluidità dell'elemento acquatico, è così « destinata a servire di stilo per un Orologio, o sia Quadrante Orizzontale da formarsi secondo le regole dell'Arte sul piano della Piazza ». La funzione della misura del tempo evoca immagini di donne ignude che sembrano Ninfe e sono invece le *Ore* del giorno (la nudità e la leggerezza dell'abbigliamento alludono « alla fugacità e leggerezza del tempo »); mentre la fauna sugli scogli (il leone, l'ariete e il granchio) non è tanto una concessione al modello berniniano della Fontana dei Fiumi, quanto una silloge di segni zodiacali delle stagioni e dell'anno; la somma delle nove ninfe — divise in tre gruppi di tre — e dei tre animali allude infine, con un sincretismo anomalo ed empirico (da tener presente in qualsiasi lettura iconologica dell'opera vittoniana), al numero delle ore e dei mesi.

Il progetto per un apparato di fuochi d'artificio per l'incoronazione d'un sovrano sabaudo (4) è un'autentica *macchina di luce* che trae indubbiamente prestigio più dalla dinamica dell'azione

(1) Vedi soprattutto *Istruzioni elementari*, pp. 330, 354 (capitelli delle colonne salomoniche, e capitelli di Bernini, Borromini, Michelangelo). La caratterizzazione simbolica e psicologica degli ordini va inquadrata nel contesto delle teorie tradizionali. Interessante la comparazione degli ordini con figure allegoriche e attributi simbolici (*Istruzioni diverse*, tavv. II-VI).

(2) *Istruzioni diverse*, p. 165.

(3) *Istruzioni diverse*, p. 164, tav. XXXV.

(4) *Istruzioni diverse*, tav. XXXVI e pp. 165-66.

teatrale dei «fuochi artificiatì di gioja» che non dalla coerenza tra forma e significato, trattandosi anzi d'una allegoria debole e sgangherata in cui il mito si riduce a esteriore vernice cortigiana. Tutta la vicenda (il Po che finisce in seno al mare; Proteo sul carro di Nettuno; le ninfe sorelle di Fetonte intorno ai pioppi; la caduta di Fetonte dal carro del Sole: figure ed episodi legati alla fondazione di Torino e, simbolicamente, all'omaggio delle province nell'atto dell'ascesa al trono del nuovo re) è ovviamente un pretesto per la rappresentazione finale di «festiva allegrezza». Se mai, sarà da rilevare la compresenza di due temi diversi, l'acqua e il sole (esattamente come nel progetto di fontana) o, più precisamente, si potrà notare il contrasto concettoso tra l'acqua e il fuoco, tra il temperamento flemmatico della zona inferiore e il temperamento sanguigno della zona superiore con la fine precipitosa di Fetonte, che doveva assumere il ritmo d'un crescendo infuocato (fig. 10).

L'aspetto religioso della luce, identificata con Dio o con Cristo, è invece esemplificato in una serie di progetti minori. Ricordiamo un ciborio (1) e un altare (2) con la luminosa teofania dell'ostia consacrata; o una macchina per Quarantore del 1737 (3) in cui i raggi divini emananti dal solare nome di Gesù si scontrano in un duello di luce con i raggi dei candelabri (fig. 12). L'equazione Cristo-Sole è del resto esplicita in un tabernacolo (4) con una effigie di Cristo aureolato di raggi che si ricollega non soltanto all'iconografia di Helios ma a figurazioni alchemiche del Sole [figg. 33, 34 (5)]; o anche, implicitamente, nella raggiera che sovrasta un altro tabernacolo (6) possiamo cogliere una risemantizzazione del «chrismon», antichissimo simbolo solare.

(1) *Istruzioni diverse*, tav. XCVII; altri cibori analoghi sono nella stessa tavola e a tav. XCVI.

(2) *Istruzioni diverse*, tav. XCVIII.

(3) «Disegno dell'apparato ordinato in Torino nella Chiesa de MM. RR. PP. della Comp.a di Gesù per le 40 ore dell'anno 1737» (*Istruzioni diverse*, tav. IC). È da notare un influsso di fratel Pozzo sia per la tematica che per l'architettura dell'apparato.

(4) *Istruzioni diverse*, tav. XCV.

(5) Il corpo apollineo del Redentore imberbe è da accostare ad esempio all'iconografia dell'Apollo-Mercurio nella medaglia commemorativa della trasmutazione alchemica («Divina Metamorphosis») avvenuta a Praga il 15 gennaio 1648, che Vittone certamente conosceva tramite l'incisione di J. CARAMUEL, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1678, tomo I, tav. XV (il volume era posseduto da Vittone, come risulta dall'inventario notarile, citato, n. 540).

(6) *Istruzioni diverse*, tav. XCVII. Un simile «chrismon» di luce sovrasta un altro pulpito (tav. CI).

Più in generale, il *teatro della luce* si presenta nell'architettura vittoniana con i caratteri di una sacra rappresentazione che coinvolge tutti gli spettatori. Si tratta, come ha intuito giustamente Portoghesi, di una « religiosità che vede nella ' comunità illuminata ' della Pentecoste l'immagine simbolica della chiesa » (1) (vien da pensare alla berniniana *Cattedra* di San Pietro, rombante pentecoste di bronzo e stucco dorato); e al simbolo corrisponde letteralmente « la luce che si materializza nella pioggia di raggi concentrici sporgenti, come filature di vento, dai pennacchi forati, su cui bizzarre figure di cherubini si adagiano come spuma di onde marine impigliata in una rete ».

Stranamente l'estroversione scenografica della luce vittoniana coincide in certa misura con l'ascetica introversione del misticismo cristiano. Già nel V secolo Giovanni Cassiano parlava di una « preghiera di fuoco », opera dello Spirito Santo, come il più alto gradino dell'illuminazione, in cui Dio si manifestava come fuoco d'amore e luce per l'intelletto. Ancora più interessante è il pensiero di san Bernardo, di cui abbiamo già sottolineato il valore ai fini della comprensione delle idee vittoniane: nell'ascesi si realizzano le nozze mistiche fra Dio e l'anima, in cui il Verbo agisce nell'uomo come principio che distrugge ogni resistenza passiva, che illumina, infiamma, trasforma [« coepit quoque evellere et destruere, aedificare et plantare, rigare arida, tenebrosa illuminare, clausa reserare, frigida inflammare » (2)] con la forza, lo splendore e la velocità della luce (3); dove lo spirito infiammato che elimina e disintegra ogni opposizione della materia è un insostituibile presupposto concettuale per le operazioni del fluido luminoso e corrosivo nell'architettura di Vittone. L'idea della Pentecoste come rigenerazione dell'umanità è presente poi, in collegamento col Battesimo (in ulteriore concettoso dialogo tra il fuoco dello Spirito e l'acqua del

(1) P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 106.

(2) *Sermones in cantica*, 74, 6 (cfr. J. LECLERCQ, C. TALBOT, H. M. ROCHAIS, *Sancti Bernardi Opera*, Roma 1957-58, vol. II, p. 243).

(3) San Bernardo distingue il momento del *raptus* o rapimento mistico da quello dell'*excessus* o illuminazione dello spirito ad opera del fulgore aureo della divinità: « Cum autem divini aliquid raptim et veluti in *velocitate corusci luminis interluserit menti*, spiritus excedenti, sive ad temperamentum nimii splendoris, sive ad doctrinae usum, continuo, nescio unde, adsunt imaginariae quaedam rerum inferiorum similitudines, infusus divinitus sensus convenienter accommodatae, quibus quodam adumbratur purissimus ille ac *splendidissimus veritatis radius*, et ipsi animae tolerabilior fiat, et quibus communicare illum voluerit capabilior ».

sacramento) in un progetto per l'inedito fonte Battesimale nel San Filippo di Torino [figg. 13, 14 (1)].

Per una caratterizzazione esemplare dell'opera dello Spirito Santo rimandiamo comunque al maggiore teorico dell'« illuminazione », san Juan de la Cruz, limitandoci qui a ricordare che, nella contemplazione, la fede rischiarata subisce elettrizzanti contatti con la divinità, dai quali permane l'impronta di raggi luminosissimi. Il pensiero del mistico spagnolo è in particolare significativo per la teoria della illuminazione come scontro drammatico fra luce e tenebre, in cui la luce è oscura e le tenebre illuminano. Eventuali componenti ermetiche andranno ricercate invece nell'opera di Robert Fludd, il maggior precursore della massoneria speculativa, soprattutto per la concezione della luce divina emanante dalle tenebre con caratteri di folgorazione e insieme di continuità, che genera la vita fisica e spirituale nel segno dello Spirito Santo (2). Il rapporto fra macrocosmo e microcosmo è inteso e visualizzato come trasmissione, osmosi, trasfusione di luce (3).

Se ci piace ricollegare la « comunità illuminata » committente e destinataria delle opere vittoniane a talune manifestazioni culturali e spirituali che certamente precorrono sia pur parzialmente l'idea illuministica, ci sembra invece arbitrario calare totalmente o in parte cospicua l'opera dell'architetto nel clima dell'illuminismo. Noi tendiamo invece a inserire l'idea della luce vittoniana nel filone dell'illuminismo mistico dei « fratelli del libero spirito » più che in quello dei « libertins ». A parte le fonti ereticali (Messaliani, Bogomili, Gioachimiti, ecc.) bisognerebbe dunque confrontare le posizioni degli « Alumbrados » spagnoli del '500, degli « Illumi-

(1) *Istruzioni diverse*, tav. C. Nella realizzazione il progetto ha subito trasformazioni e semplificazioni, conservando il nodo centrale del bassorilievo col Battesimo di Cristo incorniciato da due cherubini con le ali unite dalla corona, secondo uno schema vagamente borrominiano. Dobbiamo l'identificazione dell'opera a una cortese segnalazione di Andreina Griseri.

(2) Si veda soprattutto la *Philosophia sacra vere christiana seu Meteorologia cosmica*, Francoforte 1626, pp. 157, 171 (« Quomodo Sapientiae Spiritus utique in mundo expansus, eiusque humidam naturam informans atque fovens, creaturas in eo etiam omnes ex elementis compositas informet, creet atque ad ultimum usque pereat, conservet »), 190 (« Sic dictum est Deum posuisse tabernaculum suum in sole »).

(3) Si veda soprattutto la *Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, methaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1617 e 1619.

nés » di Picardia del '600, dei tardi « illuminati » di Baviera, e in generale del « Quietismo »; naturalmente in alcuni casi i confini con l'Illuminismo e l'ideologia massonica sono estremamente labili. L'aspetto qualificante della spiritualità « alumbra da », ad esempio, sembra la concezione dello Spirito Santo come guida e fonte di ispirazione non tanto per l'individuo quanto per le comunità; non diversamente, per fare un esempio italiano, la setta dei « Luminosi » nella Napoli settecentesca venerava una luce universale che avrebbe indicato di per se stessa la via della verità.

La forte componente cattolica fa dunque vincere la tentazione di interpretare i raggi di luce dominanti in tante cupole vittoniane come una visualizzazione, in taluni casi ante litteram, dei « lumi della Ragione », la Dea Ragione venerata dagli Illuministi. Sicuramente, però, Vittone è interprete di una visione sociale relativamente più democratica delle concezioni paternalistiche della Chiesa e dei principi (paradigmatica è la nota affermazione del « Grande Maestro » Federico II: « È fatica sprecata volere illuminare l'umanità, e molte volte è una impresa pericolosa. Dobbiamo contentarci di essere saggi noi e lasciare la plebe nell'errore »). Un'idea di tale concezione progressista può essere data ad esempio dalla revisione del concetto di nobiltà: « Egli è certo, che siccome il Sole per tale non si ravvisa, se non perché irradia e rischiara; così non può la Nobiltà di se stessa far mostra, che per mezzo delle azioni, che proprie sono di essa (...). Un bel dono, è vero, è la Nobiltà: ma convien sovvenirsi esser cosa non meno vera che da un Padre medesimo, e da una Madre medesima gli Uomini tutti discendono; né esservi in conseguenza tanta disparità tra gli Uomini, quanta forse può taluno pensarsi; motivo, per cui un valente Scrittore ebbe a dire:

*Si Pater est Adam, et Mater est omnibus Eva,
cur non sunt omnes nobilitate pares?*

E chi disse che non dovrebbe esser la Nobiltà ereditaria più che gli Ordini di Cavalleria, che non passano da Padre a Figlio, ed a cui non si fa passo, che per mezzo della virtù, e del merito, volle additare non consistere pienamente la vera Nobiltà nel discender da un Nobile ... » (1).

(1) *Istruzioni elementari*, pp. 598-99.

Emblematismo della luce e dell'architettura.

Il simbolismo vittoniano, a parte le eccezioni menzionate, non sembra avere tanto il carattere argomentativo e retorico dell'allegoria quanto le caratteristiche più immediate, e se vogliamo più ristrette, dell'emblema. Per nulla casuale è una affermazione di questo tipo: « E conciosiaché in vece de' simboli, e geroglifici, de' quali era l'uso già molto in commendazione appresso gli Egizj, si costumi a' giorni nostri il soprapporre alle Fabbriche gli stemmi gentilizi; né poco sia il vantaggio, che questi v'apportan nell'orna mento, allorché vi si trovano convenientemente disposti » (1).

Ai valori numerici, ai rapporti spaziali si sovrappongono « segni » e « parole » in una sorta d'algebra araldica. Vittone vuole però mostrare piuttosto che dimostrare, ricorrendo magari ad artifici scenografici e preferendo l'evidenza del paradigma alla complessità del discorso dialettico, ricorrendo se mai alla dialettica come sommatoria di sfumature d'uno stesso « segno ».

Per venire a esempi concreti, non è affatto un caso che nelle varie chiese dedicate a santa Chiara e nel san Bernardino di Chieri si possano rinvenire vere e proprie visualizzazioni dell'emblema metaforico della santa francescana e dell'emblema storico (il monogramma radiante) del santo senese.

Ci riferiamo innanzitutto al concetto di *claritas* come emblema figurato e concettuoso di santa Chiara. Il tema acquista una notevole rilevanza in relazione alle ripetute realizzazioni e progettazioni di Vittone per le Clarisse: le chiese di Santa Chiara a Torino, Bra, Vercelli e Alessandria, e il monastero di Fossano; da notare inoltre che quattro di queste fabbriche sono significativamente raggruppate « a soggetto » nelle *Istruzioni diverse*, e che per tre di esse si accenna alla soluzione di problemi di luce (2). La fortuna dell'archi-

(1) *Istruzioni elementari*, pp. II-III.

(2) *Istruzioni diverse*, pp. 183-85. Nell'ordine: S. Chiara a Torino (« convenne collocare il Coro tra due Gallerie, per l'apertura delle quali deve necessariamente esso prendere il lume »), S. Chiara ad Alessandria (« cosa trovai in questo caso opportuna il fare aperte le Vele, per dare col mezzo di tali aperture al Vaso della Chiesa quel compimento di luce, che altronde procacciarvi restava affatto impossibile »), S. Chiara a Vercelli, e S. Chiara a Bra (« alla vista presentansi di chi sta in Chiesa le Pitture esistenti nella Volta superiore, coll'aiuto però del lume, che loro prestano gli occhi a lucello, che vi sono all'intorno »). Nel trattato si tace soltanto del progetto di ampliamento del monastero di Fossano, trattandosi d'una

tetto presso tale committenza si spiega forse anche con la particolare aderenza delle sue idee spaziali alla simbologia clarissa; un eventuale scrupolo filologico può essere documentato dallo studio sicuramente effettuato sulla vita della santa e in genere sulle condizioni spirituali del monachesimo (1).

Un'esplicita verifica è data nella S. Chiara di Torino (fig. 24), dagli emblemi disposti aldisotto delle finestre che si aprono nel tamburo della cupola (2); emblemi in cui l'immagine esalta il concetto della « chiarezza » luminosa aldisopra o addirittura aldifuori del significato espresso dal relativo versetto.

— Iniziamo dall'emblema posto in corrispondenza dell'altar maggiore, proseguendo poi in senso orario. « AT MAGIS CLARA COELO »: all'introduzione del tema della *claritas* corrisponde visivamente l'immagine della luna (fig. 25), subito equiparata allo splendore della santa, di cui si cantava:

Clara lux apparuit
mundo quando claruit
Clarae virtus operum.

Quam Franciscus docuit
clare vitam tenuit
dominarum pauperum.

Huius clari sideris
clarescendi posteris
clarum fit initium (3).

La stessa bolla di canonizzazione ribadiva del resto tale concettismo: « Clara claris praeclara meritis, magnae in caelo claritate gloriae, ac in terra splendore miraculorum sublimium clare gaudet.

pura soluzione tecnica (cfr. C. BRAYDA, *Opere inedite di B. A. V.*, in « Boll. Soc. Ingegneri e architetti di Torino », 1947).

(1) Vittone aveva nella sua biblioteca una *Vita di S. Chiara* (dall'inventario notarile, citato, n. 721) e uno *Specchio religioso per le monache* (n. 716).

(2) Tale sito è un luogo deputato per la caratterizzazione emblematica delle chiese vittoniane. Campi araldici con o senza motti ed emblemi sono anche in San Bernardino a Chieri, S. Gaetano a Nizza, S. Chiara a Bra, S. Maria di Piazza a Torino, nella parrocchiale di Grignasco, nella cappella del Cardinale a Moncalieri, etc.

(3) Da una *sequentia* del '200 (Parigi, Bibl. Naz., Cod. Lat. 1339). Altre varianti: « En in regno claritatis / Clara regnat cum beatis / (...) Clara stirpe generata / claris claret actibus », « En praeclara virgo Clara / regnat in regno luminum ... ».

Clarae huius arcta et alta religio hic coruscat, huius sursum aeterni praemii radiat magnitudo, huius virtus signis magnificis, mortalibus illucescit. (...) Hanc Claram in alto divinae lucis clarificat plenitudo, hanc christianis populis prodigiorum eius insignia stupenda declarant. O Clara multimode titulis praedita claritatis! Ante conversionem tuam utique clara, in conversione clarior, in claustrali conversatione praeclara, et post decursum vitae praesentis spatium clarissima illuxisti » (1). La coincidenza tra il nome e il programma di vita di Clara può essere definita in termini araldici una *impresa perfetta*, la quale — come scrive Vittone — « è composta d'anima, e di corpo; vale a dire di parole, e di figure tra loro convenienti, atte ad esprimere, o divisare il sentimento di colui che le porta; rappresentandosi nelle figure il corpo, e nelle parole l'anima d'esse divise » (2). La scelta del nome-programma di Chiara sarebbe anzi stata condizionata, secondo la leggenda, da un oracolo premonitore della luminosa missione della nascita (3).

— Il secondo motto, « LUX LUNAE SICUT SOLIS », è desunto da un passo del profeta Isaia relativo all'attesa della misericordia divina: « E la luce della luna sarà uguale alla luce del sole, e la luce del sole sarà sette volte maggiore, come la luce riunita di sette giorni, nel dì che il Signore avrà fasciata la ferita del suo popolo e avrà guarito le percosse che l'avevano piagato » (4). La figurazione, completamente estranea al contesto biblico, ha indubbiamente il carattere di una allegoria ermetica: il sole manda un raggio su uno specchio da cui parte un altro raggio verso un bacino d'acqua; l'immagine solare si ripete quindi tre volte (in cielo, nello specchio e nell'acqua), con complessi rimandi al simbolismo trinitario, all'emanazione dalla prima luce attraverso giochi ottici di riflessi, e a santa Chiara come intermediaria fra cielo e terra e come ricevitrice e insieme trasmittente di luce (fig. 27). Santa Chiara è dunque elemento femminile, lunare, « medium » luminoso; è poi, come la Madonna, « Specchio purissimo di divi-

(1) Dalla bolla di canonizzazione di Alessandro IV (1255).

(2) *Istruzioni elementari*, pp. 588-89.

(3) La madre avrebbe udito una voce: « Ne paves mulier, quia quoddam lumen salva parturies, quod ipsum lumen clarius illustrabit. Quo edocta oraculo, natam infantulam sacro baptismo renascentem, Claram vocari iussit, sperans promissi luminis claritatem pro divinae beneplacito voluntatis aliquantulum fore complendam » (*Legenda sanctae Clarae virginis*, ediz. Pennacchi, p. 5).

(4) *Isaia*, 30, 26.

nità» (1). « Ab hac Clara » è scritto nella bolla di canonizzazione « clarum exempli speculum huic saeculo prodiit ». In particolare, sembra accreditata la teoria di una permanenza qualitativa della divinità della luce malgrado i successivi passaggi, le filtrazioni e i contatti con le impurità terrestri; trattandosi in definitiva d'una vittoria della luce sulle tenebre (2), conformemente a quanto si cantava a proposito dei rilevanti successi della santa:

Divino sed sole manus armata, feroces
 sic animos, sic Clara oculos perstrinxit iniquae
 gentis; ut alliso tellurem vertice pulsans
 devotam coelo sine fraude reliquerit Aedem.
 Aethere sic etiam nocturnas discutit umbras
 cum solem roseis Aurora reportat in ulnis (3).

Ancora più esattamente, la bolla di canonizzazione accenna alla peculiare « radiosità » della santa: « Emicuit haec, inquam, in hoc saeculo, in religione praefulsit: in domo illuxit ut radius, in claustro coruscavit ut fulgor. Emicuit in vita, post mortem irradiat: claruit in terra, in caelo relucet. O quanta huius vehementia luminis, et quam vehemens istius illuminatio claritatis! Manebat quidem haec lux secretis inclusa claustralibus, et foras micantes radios emittebat: colligebatur in arcto coenobio, et in amplo saeculo spargebatur. Servabatur intra, et extra manabat ». Dove l'idea di *claritas* si sposa conseguentemente al concetto mistico della *illuminatio* e alla teoria dell'emanazione.

(1) *Sapienza*, 7, 26 (la citazione è ripresa nelle *Istruzioni diverse*, p. IV). Lo specchio è appeso a una vite, forse con riferimento alla Vigna di cui parla lo stesso profeta (*Isaia*, 5). Ricordiamo i numerosi « specula » della tradizione mistica, fra cui lo *Speculum perfectionis* relativo alla leggenda francescana. A proposito della identificazione della santa con la Madonna, ricordiamo la gloria con la Madonna radiante sull'altar maggiore di S. Chiara ad Alessandria (*Istruzioni diverse*, tav. LXXI).

(2) « Meridianus fulgor mundo ad vesperam consurrexit, ut lumen videat, qui in tenebris ambulabat » (*Legenda*, cit., p. 1). « En virgo laudes accipe, / et corda nostra illumina. / quae clara mundo nasceris / ut luce mundum repleas ... » (*Hymni in festo S. Bernardini et S. Clarae*, ms. seicentesco alla Biblioteca Vaticana, Miscell. H.33.10; da notare il significativo accostamento dei due santi « radiosi »).

Fra le molte visualizzazioni della riflessione del sole negli specchi possiamo ricordare il frontespizio dell'*Ars magna lucis et umbrae* di A. KIRCHER (Roma 1646); emanazione della luce da Cristo-Apollo-Ermete-Zeus verso lo specchio retto dalla Madonna-Luna-Notte-Giunone che riflette a terra il raggio.

(3) Dal *Divae Clarae triumphus*, oratorio musicato da B. Pasquini (1682).

— Il terzo motto, « SPECIES EXILERAT », è accompagnato dallo più straordinario fenomeno luminoso visibile in terra, l'arcobaleno sulle nuvole, simbolo del patto di alleanza tra Dio e gli uomini [fig. 28 (1)]. Dopo il diluvio l'arcobaleno significò il trionfo della luce e insieme l'apertura di nuovi orizzonti all'immaginazione e all'intelletto illuminato. Scientificamente, anzi, si è supposto che l'arcobaleno fosse apparso per la prima volta quando l'atmosfera, purificata dalla densa nuvola di vapori che avrebbero impedito fino ad allora una nitida visione del sole, si lasciò penetrare completamente dai raggi luminosi. Nel nostro caso si allude evidentemente al ruolo di Chiara, messaggera di Dio come Iris.

— Il quarto versetto, « AMICA MEA COLUMBA MEA » (2), è mero pretesto per una nuova figurazione della storia di Noè: è visibile infatti la colomba che arriva all'arca come messaggera divina, portando in pegno di pace l'olivo (fig. 30). L'episodio allude forse al momento della illuminazione della santa (quando nella domenica delle Palme del 1212 ricevette da san Francesco il ramo d'ulivo); mentre il richiamo al *Cantico dei Cantici* è da mettere in relazione con la figura di Chiara come « sponsa Christi » (3).

— L'immagine di un ricco portale illustra il quinto motto: « PATENTQUE CUNCTIS OSTIA ». A parte l'intenzionale collocazione al di sopra dell'ingresso della chiesa, sembra qui assegnato a Chiara il tradizionale attributo di Maria come « ianua coeli ».

— Nel sesto emblema è presente una compenetrazione fra un versetto biblico [« QUASI AQUILA VOLABIT » (4)] e l'immagine dell'aquila che fissa i raggi solari, evidente parafrasi della illuminazione mistica nel momento culminante dell'ascesi (fig. 26).

(1) « Arcum meum ponam in nubibus, et erit signum foederis inter me et terram » (*Genesi*, 9, 13).

(2) « Io dormo, ma il mio cuore veglia. Ecco la voce del mio diletto che picchia: ' Aprimi, sorella mia, amica mia, mia colomba, perfetta mia: ch  il mio capo   coperto di rugiada, e i miei riccioli delle stille della notte ' » (*Cantico dei cantici*, 5, 2).

(3) Gi  nelle esortazioni di san Francesco era contenuto tale pensiero: « Hortatur eam pater Franciscus ad mundi contemptum: spem saeculi aridam et speciem deceptivam vivo sermone demonstrans: instillat auribus eius dulcia connubia Christi, suadens virginalis pudicitiae margaritam beato illi sponso, quem amor humanavit, fore servandam » (*Legenda*, cit., p. 9).

(4) *Geremia*, 48, 40.

— Gli ultimi due emblemi si riferiscono a virtù specifiche di Chiara: la verginità [un giglio tra i rovi, « SPECIOSUS EX HORRIDO » (1)] e la carità e abnegazione [il pellicano che nutre del suo sangue i figlioli: « QUOTIES VOLUI CONGREGARE FILIOS » (2)] (fig. 29).

Non si tratta ovviamente d'una mera esercitazione nell'arte araldica, ma d'una preliminare e fondamentale scelta estetica. Basti ricordare che il tema della *claritas* era uno dei criteri fondamentali del bello insieme alla *proportio* e alla *integritas* nel pensiero di san Tommaso: la *claritas* era insieme un fatto fisico (effetto di luce), un fatto conoscitivo (« lumen rationis ») e un fatto metafisico (splendore della gloria celeste e dei suoi riflessi terrestri). Si potrebbero aggiungere il concetto di *resplendentia* in Alberto Magno o la teoria dello pseudo-Dionigi di una identificazione di luce, splendore e *claritas* nella Somma Bellezza.

Nell'invaso spaziale della chiesa torinese la diffusa chiarezza è un fatto incontrovertibile, che si colora per di più di sfumature argenteo, lunari. I singolari tondi inseriti nelle costole della cupola sono veri e propri schermi riflettenti e quasi specchi luminosi (3). Né mancano, come è evidente soprattutto nella Santa Chiara di Bra, effetti di riflessione, diffusione, filtrazione della chiarezza diurna, in una gerarchia di gradi di luce corrispondente ai principi della illuminazione ascetica. Simbolo, emblema, spazio e luce coincidono dunque nello stesso modello, in superiore unità conoscitiva.

Ancora più letteralmente la chiesa di Chieri ci appare all'interno come una gigantesca manifestazione dell'emblema di san Bernardino, il trigramma « IHS » circondato da una raggiera infuocata; emblema collocato del resto, in modo chiarificante, al culmine del lanternino e nel frontone della facciata (fig. 31).

Il trigramma, luce che infiamma e purifica, era il manifesto della devozione bernardiniana al nome di Gesù nello spirito di san Paolo.

(1) Chiara, « sancti Francisci pia plantula » nell'orto della Chiesa, fu generata dalla madre Ortolana (sul cui nome insiste concettosamente la leggenda). « Ab hac Clara » spiega la bolla di canonizzazione « suave lilium virginittatis offertur ».

(2) « Gerusalemme, Gerusalemme, che uccidi i profeti e lapidi coloro che ti sono mandati, quante volte ho voluto raccogliere i tuoi figliuoli, come la gallina raccoglie i suoi pulcini sotto le ali, e tu non l'hai voluto » (*Luca*, 13, 34).

(3) Ancor meglio nell'atrio del Collegio dei Gesuiti a Torino i tondi nella volta hanno la funzione di riflettere la luce radente che proviene dalle finestre.

Le prediche del santo si concludevano con frequenti bruciamenti delle vanità, come espressione di pietà ardente e condanna della corruzione del secolo. Il culto del nome di Gesù assumeva tutte le caratteristiche, anche ermetiche, d'un culto solare: « Affinché pertanto si faccia ciò con più fervore e devozione, consideriamo quali vantaggi ci apporti questo Nome, che io assomiglio al Sole, poiché come il Sole materiale col suo vigore, splendore e calore vivifica, feconda e conserva tutto ciò che è nel mondo, così il nome di Gesù dà e mantiene la vita della grazia a tutti gli uomini e incipienti e proficienti e perfetti. Ben a ragione quindi Zaccaria dice: ' Il nome di Lui è Oriente ' (VI, 12) ossia: È come il sole che risplende in oriente. Dividiamo dunque il fulgore di questo sole divino in dodici splendidissimi raggi, affinché misticamente sia designata l'abbondanza della radiosa fede del nome di Gesù Cristo sparsa dai dodici apostoli per tutto quanto il mondo, secondo quel detto dell'Ecclesiastico: ' Il sole lucente illuminò tutte le cose ' (XLII, 16) » (1).

Il trigramma non è altro dunque che una visualizzazione del Cristo-Sole [l'attributo dei dodici raggi corrisponde insieme agli apostoli e alle caratteristiche della fede cristiana (2)] ma è anche un modello filosofico dello spazio: Gesù, « *summum opus Dei* », è archetipo e fine del creato, centro dell'universo considerato nel suo aspetto naturale e soprannaturale, capo degli uomini e degli angeli, primo dei predestinati alla gloria celeste e sovrano del mondo intero. La luce che si irradia dal lanternino della cupola di Chieri avanza trionfalmente a tappe serrate, lacera e sfonda ogni resistenza della materia, abbatte le frontiere, dilaga nei penacchi della cupola e nei catini della crociera, materializzandosi in raggi dorati. Nell'impianto della chiesa si sovrappongono il

(1) Dalla predica « De glorioso Nomine Jesu » (cfr. V. FACCHINETTI, *S. Bernardino da Siena mistico sole del sec. XV*, Milano 1933, p. 354).

(2) Il « Nome di Gesù », diffuso radiosamente per il mondo dagli apostoli, costituisce: 1) rifugio dei penitenti, 2) vessillo dei combattenti, 3) rimedio degli infermanti, 4) sodalizio dei sofferenti, 5) onore dei credenti, 6) conforto dei predicatori, 7) merito degli operanti, 8) aiuto dei deficienti, 9) respiro dei meditanti, 10) suffragio degli oranti, 11) gusto dei contemplanti, 12) gloria dei trionfanti. Sul sole come emblema così scrive Vittone: « Il Sole è composto di dodici, o tutto al più sedici raggi, metà diritti, e metà ondeggianti, e il di lui proprio smalto è l'oro » (*Istruzioni elementari*, p. 573); « Il Sole è simbolo della Divinità, magnificenza, e delle altre qualità divine » (p. 578). Un emblema solare inserito entro un circolo è in un progetto di tomba per un sovrano francese [*Istruzioni diverse*, tav. CV (fig. 35)].

modello circolare (cioè la raggiera), la croce (che fra l'altro determina l'inedita struttura volumetrica del tamburo) e il simbolismo ottonario (gli otto rosoni della cupola trovano riscontro nei gruppi di otto beatitudini di Cristo secondo san Bernardino), e insomma alcune delle maggiori peculiarità del trigramma (fig. 32).

Più in generale si può sostenere che tutte le chiese vittoniane sono *emblem*i di luce, di fede, di religione, nell'accezione particolare — contemplata dall'architetto — di *armi di comunità* [« Le Arme di Comunità sono quelle delle Città, Capitoli, Chiese, Ordini Religiosi, Repubbliche, Accademie, ecc. » (1)].

Una verifica, non paradossale, è data dalla affinità formale e genetica fra planimetrie di chiese e disegni di veri e propri blasoni. La tavola CI delle *Istruzioni diverse* (fig. 15), relativa alla costruzione geometrica di sei stemmi con tracciati basati sulla compenetrazione di circonferenze maggiori e minori, può essere utile accostata agli schemi geometrici delle planimetrie di fabbriche come il Vallinotto (fig. 19) o San Gaetano a Nizza (figg. 18, 40).

Il progetto per la parrocchiale di Spigno (2) ha in pianta una vera e propria forma a scudo. « È lo *Scudo* » scrive Vittone « il campo, o fondo, o sia piano in cui rappresentate vengono le figure, delle quali sono composte le *Arme* » (3). In questo caso l'arma è una specie di croce di Malta, visibile sia in pianta che nella volta, e da confrontare con la croce al culmine della lanterna (figg. 21, 22) (4).

Sullo stesso piano è da porre il progetto per la chiesa dei Ministri degli Infermi a Torino (5), il cui pavimento è un blasone con al centro l'arma sabauda e incoronato in alto da una grande conchiglia, non infrequente negli stemmi, nella quale si inserisce come una perla — con tipico concettismo barocco — la scalea ovale dell'altar maggiore (fig. 16).

L'elenco potrebbe continuare con le volte della Maddalena di Foglizzo, del San Michele a Rivarolo Canavese (che ha nel presbiterio un complesso trofeo araldico) o, sul piano laico, col salone del palazzo Giriodi a Costigliole Saluzzo. Probabilmente anche la scelta dei colori potrà avere un valore simbolico in relazione

(1) *Istruzioni elementari*, pp. 550-51.

(2) *Istruzioni diverse*, p. 180 e tav. LXI.

(3) *Istruzioni elementari*, p. 552.

(4) Un analogo profilo a croce di Malta è nella volta dell'Orfanotrofio di Chieri.

(5) *Istruzioni diverse*, pp. 177-78 e tavv. LIII-LVI.

ai diversi « smalti » classificati nell'arte araldica come caratterizzazioni di virtù (1).

Le premesse teoriche di una simile « progettazione dello stemma » vanno ricercate, più a monte, nelle origini stesse del blasone, legate all'amore di gloria e all'ambizione umana. « Gran Maestra delle umane cose fu mai sempre l'ambizione. Impossessatasi questa fin da principio del cuore umano, azion non fuvvi di malagevole impresa, a cui in ogni tempo potentemente non l'eccitasse (...). Poiché gli Uomini a di lei suggestione in squadra a gara uniti, ed intenti ad ostentare, e far prova delle forze non meno, che della loro industria, destrezza e coraggio, a sanguinose ed ostinate guerre divennero, nelle quali superati ed abbattuti i più deboli, ed inalberati i più potenti, presero questi con imperiosa preeminenza a signoreggiare su essi » (2). Questa interpretazione va naturalmente corretta e integrata in senso vichiano: è chiaro che la ferocia e l'ambizione sono provvidenzialmente indirizzate verso la milizia, la corte, « la fortezza, l'opulenza e la sapienza delle repubbliche », con un trapasso dal mondo ferino al mondo civile.

L'importanza dell'emblema è dunque da collegare al suo intrinseco significato etico e politico, come momento di coagulo di valori convergenti, insieme individuali e collettivi. L'emblema è inteso come forma simbolica e sintetica, come parola d'ordine e modello di comportamento e al limite come bandiera ideologica, a prescindere da eventuali e frequenti degradazioni e degenerazioni. Beninteso in Vittone il tono non è aulico ma borghese, per lo più senza

(1) « L'Oro dinota (risguardo alle virtù Cristiane) Fede, Giustizia, Temperanza, Carità, Clemenza, e Dolcezza, ed in quanto alle qualità mondane addita Nobiltà, Ricchezza, Generosità, Sovranità, Splendore, Sanità, Costanza, Prosperità, e Lunghezza di Vita. L'Argento significa Umiltà, Innocenza, Felicità, Verginità, Verità; e rispetto alle qualità mondane Bellezza, Gentilezza, Franchezza, e Candore. L'Azzurro addita Carità, Allegrezza, Amore, Felicità perenne; e rispetto al mondano Lode, Vittoria, Perseveranza, e Vigilanza. Il Rosso dinota Giustizia, Magnanimità, Coraggio, Intrepidezza ed Ardire. Il Nero Lutto, Afflizione, Dolore, Semplicità, Saviezza, Scienza, Prudenza, ed Onestà. Il Verde dimostra Onore, Cortesia, ed Abbondanza. Il Porporino Fede, Temperanza, Divozione, Grandezza, Sovranità, Ricompensa, Onore, Tranquillità e Ricchezza » (*Istruzioni elementari*, pp. 555-56). È da notare che i colori venivano resi nelle incisioni con particolari simboli grafici (l'oro punteggiato, l'argento bianco, il rosso con linee perpendicolari, e così via).

Come sua fonte, Vittone cita il *Nuovo metodo d'apprendere l'Arte del Blasone* (Amsterdam 1695). Dall'inventario notarile citato risulta che possedeva le *Imprese* del Domenichi e due volumi dal titolo *L'Art du Blason* (numeri 555, 566, 578).

(2) *Istruzioni elementari*, pp. 545-46.

velleità di dominio e di universalità ma con accenti di sano realismo provinciale, nell'intenzione di conferire dignità all'edificio e insieme alla comunità che in esso si identifica.

Interpretazione scientifica dello spazio-luce.

La luce scava l'architettura, la modella « per via di levare », la trafora, la smaterializza (quando non si materializza a sua volta, per contrappasso), la rende irreale o surreale, impalpabile, infinita.

Come substrato di questa prassi agisce evidentemente una teoria della luce come agente fisico e fatto concreto. La luce, si direbbe, ha mani e piedi, peso e gravità corporea (fino a proiettare, in certi casi, l'ombra di se stessa) (1), e quasi una consistenza liquida. Si tratta di un *flusso di luce*, continuo e inarrestabile come il vento, che solo letterariamente può far pensare alla onnipresenza spazio-temporale di un « flusso di coscienza ».

Vittone stesso avverte che è « proprietà naturale de' raggi, come egli è di tutti i fluidi, il mutar continuamente e successivamente figura nell'allontanarsi che fanno dal luogo onde si partono, tendendo sempre ad annullare gli angoli e le acutezze della loro figura, e così ad accostarsi continuamente vie più al tondo, val a dire al Conico, o al Cilindrico, come pure diminuirsi nel suo progresso continuamente la luce, e restar perciò necessario alterar le proporzioni de' membri dell'oggetto, e, con aggrandirne anche gli concavi ed aggetti, distinte maggiormente render le parti » (2). Dove si fornisce una prima giustificazione scientifica alle più avanzate sperimentazioni dell'architettura barocca e in particolare alle linee curve [della cui razionalità matematica era stato apologeta Leibniz (3)]. Come non vedere poi una allusione più o meno conscia al « tagliacantoni » Borromini nella definizione della luce che « annulla gli angoli »?

Se Guarini aveva cercato teoricamente una originale interpretazione del fenomeno della luce, Vittone invece, basandosi sulle grandi scoperte dei matematici e fisici della generazione successiva,

(1) Nel progetto dell'altare di S. Ignazio a Lanzo Torinese (*Istruzioni diverse*, tav. XCIII) il nome di Gesù appare inserito in una specie di albero luminoso, non realizzato nell'esecuzione (fig. 11). Nella tav. CI è delineata con cura l'ombra di un fascio di luce al culmine d'un pulpito.

(2) *Istruzioni elementari*, p. 244.

(3) Cfr. R. ASSUNTO, *op. cit.*, p. 311.

tenta pragmaticamente una serie di elaborazioni sperimentali. Se Guarini, una volta posto il quesito « an lux sit substantia, vel accidens » (1), sembrava propendere per la seconda risposta o almeno per un compromesso (« An lux sit partim spiritualis et partim corporea: vel aliquid medium inter substantiam et accidens »), Vittone assume invece come ipotesi di lavoro la sostanzialità della luce, considerata tuttavia nella sua mutevolezza e quindi accidentalità, oltre che nella sua capacità di indurre trasformazioni in altri corpi.

Tale interpretazione traspare al di là delle consuete osservazioni di psicologia della visione, riguardo agli « accidenti estrinseci da' quali dipende la veduta »: « A questi due particolarmente si riducono, e sono il temperamento della luce e lo stato dell'occhio. Poiché egli è certo, andarsi gli effetti prospettici d'un oggetto variando a misura che a cangiar si vedono gli accidenti della luce, dalla cui illuminazione reso viene quello visibile. Trattano della luce egregiamente gli scritti de' moderni Filosofi. E però a quelli potrà avere ricorso il Giovane Architetto (...). Ma non già solo i lumi teorici, che in quelli stan sparsi, ma ancora quelle cognizioni pratiche deve egli sforzarsi d'acquistare che possono venirgli suggerite dalle osservazioni che alla giornata può egli fare attorno a que' oggetti che l'opportunità delle occasioni sotto gli occhi gli porge, col lume però di que' principj sì Fisici che Matematici, i quali scorgonsi alla verità ed alla ragione maggiormente appoggiati » (2).

L'approccio alla scienza è indicato dunque come la via di salvezza per l'architettura. Emerge così la seconda anima di Vittone, quella che porta avanti il gran rifiuto del misticismo, sia cattolico che esoterico.

(1) *Placita philosophica*, Parigi 1665, p. 398 (le pp. 397-468 sono dedicate a un ampio trattato sulla luce). Fra le argomentazioni più interessanti ricordiamo le seguenti: « An lux sit ens successivus, seu instantaneum » (p. 405); « An de essentia lucis sit motus » (p. 408); « De modificationibus lucis » (p. 448; su riflessione, rifrazione, penetrazione, intensità ed estensione); « Quomodo sphaera luminis crescat » (p. 463). Per le connessioni fra la teoria scientifica della luce e l'architettura guariniana si veda E. GUIDONI, *Modelli guariniani*, in « Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco », Torino 1970, vol. II, pp. 241-43.

(2) *Istruzioni elementari*, pp. 242-43. Altrove leggiamo: « Somma è la stima ch'io ho per i Matematici de' nostri tempi. Ne venero, come degni che ne sono, la pregiatezza de' riflessi e la sublimità de' pensieri » (*Istruzioni diverse*, p. 88). Fra gli scienziati, oltre a Newton, Vittone ricorda più volte Ozanam, Bouguer, Daviler, Cassini.

L'accettazione della teoria del Demiurgo poteva evidentemente condurre Vittone a posizioni analoghe a quelle di un Malebranche o di un Leibniz. In ogni caso l'architetto supera certamente la teleologia dell'ottica di Pozzo, riassumibile in una ben diversa esortazione ai giovani architetti a «tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio, che è la gloria divina»; e il superamento avviene in una direzione che è insieme illuminista e neorinascimentale: «L'ammirabile struttura dell'occhio dal Divin Facitore con tanto artificio, e con sì grande varietà d'umori, tuniche e nervi composta, per cui ne addivene che li raggi visivi, che dagli oggetti vi si tramandano, venendo altri intromessi, e con opportuna refrazione congruamente raccolti, l'immagine al senso ne rappresentino; ed altri esternamente con ben ordinata riflessione rigettati apparire similmente ne facciano agli altrui occhi dentro l'occhio stesso viva, e regolare l'immagine; può dirsi essere quella da cui l'Uomo diligente investigatore ed imitatore della Natura ha tolto il pensiero dell'Arte Prospettica; poichè al considerar che nell'occhio vedonsi da chi in esso mira ben rappresentati, e come dalla Natura su purissimo specchio dipinti i vari oggetti e vicini e lontani, che se gli paran davanti, è facil cosa il credere ... » (1). Al di là di alcune espressioni misticheggianti (il Divin Facitore, la Natura), si delinea un vero e proprio trionfo del fenomenico: l'occhio umano è visto come macchina oggettiva, con le stesse proprietà delle «camere ottiche» impiegate dai vedutisti allo scopo di registrare e riprodurre la realtà naturale.

Vittone scarta dunque le interpretazioni religiose della scienza per seguire i «lumi» delle discipline che esaltavano la propria autonomia attraverso una rifondazione critica. In questa chiave viene deprecato il *gap* fra il progresso tecnico-scientifico e la teoria dell'architettura, di cui Vittone denuncia l'arretratezza se non l'arbitrarietà: i principii teorici dell'architettura «imperfetti rimanendosi nelle proprie condizioni, applicabili non mai esser potevano all'oggetto loro in modo che, come nelle Arti e Scienze tutte richiedesi, atti fossero a servir di base ad alcun formale raziocinio teorico: onde è che grande sendo il progresso che in realtà ha fatto quest'Arte, pochi tuttavia ancor a' dì nostri sono i lumi teorici che ad esse prestar posson sussidio » (2).

(1) *Istruzioni elementari*, p. 527.

(2) *Istruzioni elementari*, p. 410.

Di fronte al miraggio di una teoria inesistente o da rifondare, si profila il ruolo della pratica con le relative luci ed ombre: « Precluso pertanto trovato sendosi in ogni tempo agli Architetti il mezzo d'avanzarsi alle più intime cognizioni dell'Arte loro per via di Principj, e precetti teorici, convenne ad essi attenersi a quelli della pratica, ed a questa affidare le loro anche più ardue operazioni (...). Per fin Vitruvio istesso, ne' cui scritti un genio pare che si ravvisi atto a penetrare ne' veri misterj dell'Arte, nell'insegnarci quanto a' giorni suoi si praticava, dalla Teoria allontanandosi, per le buie vie della Pratica medesima ciecamente ci mena » (1). L'itinerario dell'uomo alla conoscenza sembra colorarsi ancora una volta di accenti mistici, neoplatonici, mentre si séguita a proclamare la verità dogmatica d'un modello trascendente: « Così adunque rimaste tutt'ora sendosi nell'oscurità loro, e solo quasi per naturale ed abitual lume discernibili le traccie del Vero, manifesta rendesi la cagione, per cui pochi sono quelli che giunti felicemente siano al segno a cui unanimi tutti prendon la mira, e s'avviano quanti allo studio si danno d'Arte sì nobile » (2).

Come si è detto, tale *impasse* viene superata soltanto con l'ausilio e il modello della scienza. E la cerniera della svolta progressista vittoniana è data proprio dalla nuova impostazione dell'ottica e della teoria della luce nell'ambito della teoria gravitazionale newtoniana. Portoghesi ha chiarito l'importanza dell'Algarotti e del suo *Newtonianismo per le dame* (1735) come intermediario per la rigorosa concezione vittoniana della luce. Indubbiamente la divulgazione dell'Algarotti doveva riuscire particolarmente seducente per le sue caratteristiche di « scherzo » e di dialogicità teatrale [« Non ho tralasciato » dichiara ad esempio a proposito della storia delle invenzioni ottiche « di renderla, per quanto ella il permette, gioconda, e tale che vi si prenda, se è possibile, quell'interesse che in una composizione di teatro prender si suole » (3)]; ma vorremmo

(1) *Istruzioni elementari*, ibidem. Nel frontespizio del trattato di G. B. AMICO (*L'architetto pratico*, cit.) la « Theoria » e la « Pratica » sono rappresentate, a somiglianza del Platone e dell'Aristotile della *Scuola d'Atene*, rispettivamente col dito rivolto in alto e con un'asticella rivolta a terra.

(2) *Istruzioni elementari*, pp. 410-11.

(3) *Il Newtonianismo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, 2ª ediz., Napoli 1737, pp. VI-VII. Le opere su cui si fonda la divulgazione algarottiana sono, oltre al libro di Newton (*Optice, sive de Reflexionibus, Refractionibus, Inflexionibus, et Coloribus Lucis, libri tres* (...)) *accedunt Tractatus duo de Speciebus et Magnitudine Figurarum Curvilinearum*, London 1706): I. VOSSIUS, *De lucis natura et*

soprattutto mettere in risalto la valutazione dell'importanza sociale della nuova visione del mondo: « Il moderato Newtono, mercé le nuove proprietà da lui viste nella luce, ha con un nuovo cannocchiale perfezionato i nostri sensi, mercé l'attrazione da lui scoperta nella materia ha veramente assoggettato a' nostri computi i pianeti e le comete, ne ha fatti in certa maniera cittadini del cielo, ed ha reso agli uomini più sicure e più facili le vie per uno elemento, da cui pareva gli avesse esclusi la natura, e per cui i suoi compatrioti distendono il traffico, le armi e l'imperio in ogni lato del mondo ». È chiaro che l'uomo, non più astratto centro dell'universo, si appresta per questa via a diventare egli stesso « cittadino del cielo ».

Nella dialettica fra i due poli della cultura barocca (spiritualizzazione della materia o materializzazione dello spirito) prevale adesso indubbiamente il secondo polo. Non bisogna dimenticare che l'entusiasmo per la teoria newtoniana aveva spinto Francesco Maria Zanotti, maestro dell'Algarotti, ad applicarla addirittura alla sfera psichica in un celebre saggio *Della forza attrattiva delle idee* (1747).

Tutto ha secondo Newton un peso, una quantità, una forza di gravità; ma tale teoria non è in contrasto con la religione. Lo spazio e la durata sono sì entità positive, ma anche funzioni discendenti da Dio. L'Essere infinito è in ogni luogo, e quindi ogni luogo esiste; l'Essere eterno dura sin dalla eternità, e quindi una durata eterna è reale. Il Dio di Newton è un « Essere incorporeo, vivente, intelligente, onnipresente, che, nello spazio infinito come nel suo proprio *sensorium*, vede, discerne e comprende tutto nella maniera più intima e perfetta » (1). Fisica e metafisica coincidono in un sistema che elimina ogni barriera tra vuoto assoluto e materia solida attraverso forze ed energie che mettono in comunicazione tutte le particelle dell'universo. Eppure, quel che più colpiva la fantasia dei contemporanei erano proprio le scoperte di Newton sui fenomeni luminosi. « Egli » scriveva Voltaire « ha trovato il segreto di vedere le vibrazioni e le scosse della luce, che vanno e vengono senza fine e che trasmettono o riflettono la luce secondo lo

proprietate, Amsterdam 1662; C. HUYGHENS, *Opuscula posthuma quae continent Dioptricam, Commentarios de vitris figurandis, dissertationem de corona et parheliis, tractatum de vi centrifuga, descriptionem automati planetarii*, Amsterdam 1728; e inoltre, vari trattati di Cartesio, Wolff, Bouguer.

(1) *Optice*, cit., quaestio XXVIII.

spessore delle parti che incontrano; ha osato calcolare la densità delle particelle d'aria che dev'esserci tra due vetri messi l'uno sopra l'altro, l'uno piatto, l'altro convesso da un lato, perché si effettuasse tale trasmissione o riflessione e si produca questo o quel colore. E, per ciascuna di queste combinazioni, ha precisato in quale proporzione la luce agisce sui corpi e i corpi su lei » (1).

Il concetto dell'armonia universale è verificato scientificamente e rappresentato secondo leggi matematiche, fisiche e astronomiche. L'universo di Galilei, Keplero, Newton è un universo di forze composite e di fenomeni che si comportano secondo modelli affini e quantificabili (2). Le scoperte sulla luce, come e più di quelle effettuate in altri settori, contribuivano a rendere più evidente e organico questo quadro generale.

È ovvio che l'architettura vittoniana, e prima quella guariniana, possono fruire di una migliore valutazione proprio nell'ambito di tali scoperte, in un sistema di energie in movimento secondo modi ondulatorii e concentrici. Da un lato la scoperta di Roemer sulla velocità della luce e dall'altro le teorie ondulatorie di Hooke e Huyghens si accompagnano alla complessa teorizzazione newtoniana di una diffusione per onde sferiche e poi sferoidi (figg. 38, 39). Di particolare interesse ci sembra inoltre la concezione ondulatoria fondata su « vortici di etere » da parte d'un contemporaneo di Vittone, Giovanni II Bernouilly. Se dovessimo scegliere un'opera vittoniana da inserire in questa dinamica, potremmo ricordare un progetto di scalinata (3) concepito forse come risposta accademica alla scalinata di Trinità de' Monti: dove il moto centrifugo e ondulatorio è pattern figurativo di un tema architettonico che esprime di per se stesso l'idea di movimento, di « fuga » (fig. 44).

(1) Dalla XVI « lettera filosofica » (trad. it. in VOLTAIRE, *La filosofia di Newton*, Bari 1968, p. 74).

(2) Ricordiamo appena il titolo-programma del trattato di Keplero (1619): *Harmonices mundi libri V. Quorum primus geometricus, de figurarum regularium, quae proportionibus harmonicis constituunt, ortu et demonstrationibus. Secundus architectonicus, seu ex geometria figurata, de figurarum regularium congruentia in plano vel solido. Tertius proprie harmonicis de proportionum harmonicarum ortu et figuris; deque natura et differentiis rerum ad cantum pertinentium, contra veteres. Quartus metaphysicus, psychologicus et astrologicus, de harmoniarum mentali essentia earumque generibus in mundo, praesertim de harmonia radiorum, ex corporibus coelestibus in terram descendentibus, eiusque effectum in natura seu anima sublunari et humana. Quintus astronomicus et metaphysicus, de harmoniis absolutissimis motuum coelestium ortumque eccentricitatem et proportionibus harmonicis.*

(3) Istruzioni diverse, tav. XII.

Il consueto paragone fra architettura e musica, che Vittone riesamina in accordo con la tradizione, va pertanto revisionato; i discorsi sulle consonanze e dissonanze, sui contrapposti, sui valori numerici « del sistema universale delle voci Musicali » (1) vanno integrati con le nuove acquisizioni scientifiche.

Lo spazio-luce si identifica quindi con lo spazio-suono. Inflessioni ed estroflessioni, echi e filtrazioni, onde e riflessi in architettura non sono fatti meramente formali ma fanno riferimento a una concezione unitaria dello spazio. Come la luce, il suono è animato da una misteriosa energia e formato da corpuscoli piccolissimi come gli atomi luminosi e con caratteristiche proprie come la vibratilità ed elasticità; inoltre, i suoni possono avere qualità che sembrano peculiari della luce, quali la chiarezza e l'oscurità, o anche viene descritta la loro trasmissione con modelli ottici [« i raggi della luce, co' quali hanno i fili sonori non poco d'affinità ... » (2)].

Analoghi ai problemi della luce sono i problemi del suono [propagazione, dilatazione, ecc. (3)], e in qualche caso sono addirittura identiche le soluzioni. Nella descrizione delle strutture della cappella del Vallinotto Vittone cerca di sovrapporre e identificare il livello formale dello spazio-luce e il livello iconologico delle gerarchie celesti: « Tre volte l'una sovra l'altra esistenti, tutte traforate ed aperte, così che luogo ha la vista di coloro che si trovano in Chiesa a spaziare per li vani, che esistono fra esse, e godere in tal modo coll'aiuto della luce, che vi s'intromette per mezzo di finestre internamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie che gradatamente crescendo vi si rappresentano in esse Volte, e sino alla sommità del cupolino ove espressa vedesi la santissima Triade » (4). In un altro brano del trattato, però, Vittone deve aggiungere il terzo parametro, relativo al suono e fondamentale in un'opera che si qualifica come *teatro della luce e del suono* in un dialogo concitato

(1) *Istruzioni diverse*, p. 293.

(2) *Istruzioni diverse*, p. 228.

(3) Possiamo ricordare una notazione analoga alle equazioni con l'incognita della « bramata luce »: « Da qualunque sia la materia di cui composto andar trovisi alcuno di tali corpi, egli è cosa per isperienza assai nota, vano essere l'attendere da esso (pienamente almeno) il bramato suono di riflesso, se affatto non trovasi il corpo stesso disimpegnato da qualunque altro corpo » (*Istruzioni diverse*, p. 247).

(4) *Istruzioni diverse*, p. 186. Le figure avrebbero dovuto degradare prospetticamente, come una eco in lontano, con accordo ideale tra teoria ottica e acustica.

e quasi animistico di forme e di forze: « Quindi ne segue che tutti insieme udiransi più suoni riflessi al suono lor genitore rispondere (se eguale o presso che eguale sarà la distanza de' corpi riflettenti dal luogo in cui si è il suono stesso lor genitore prodotto), siccome appunto succede nella nobile Cappella (...) per la varietà de' concavi tutti fra loro distinti ed unisimili, che forma danno alli volti tanto del vaso principale d'essa cappella, che de' sfondati che all'intorno vi si trovano regolarmente disposti » (1).

(1) *Istruzioni diverse*, p. 246.



Fig. 1. – B. A. Vittone. Allegoria dell'architettura (antiporta delle *Istruzioni elementari*). Tempio e anfiteatro sono i poli d'una dialettica storico-naturale ricca di componenti ermetiche. Di particolare importanza la sequenza delle emergenze verticali: obelisco, colonna coelide, guglia rocciosa (quasi un obelisco «naturalizzato»), rudere di torre.

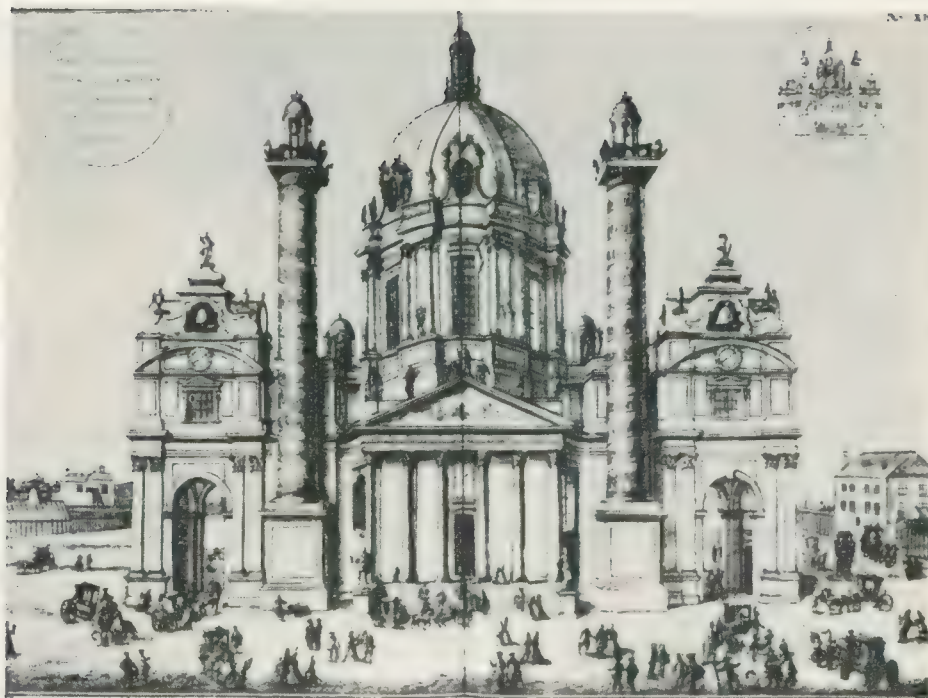


Fig. 2. – J. B. Fischer von Erlach. Chiesa di San Carlo a Vienna. Le colonne coelidi simboleggiano insieme le colonne del Tempio di Salomone, emblema dell'operatività massonica, e le colonne d'Ercole.



Fig. 3. – F. Juvarrá. Basilica di Superga. Probabile matrice per la morfologia del tempio vittoniano (si vedano le colonne prossoché binate) e anche per la posizione da « sacro monte ».

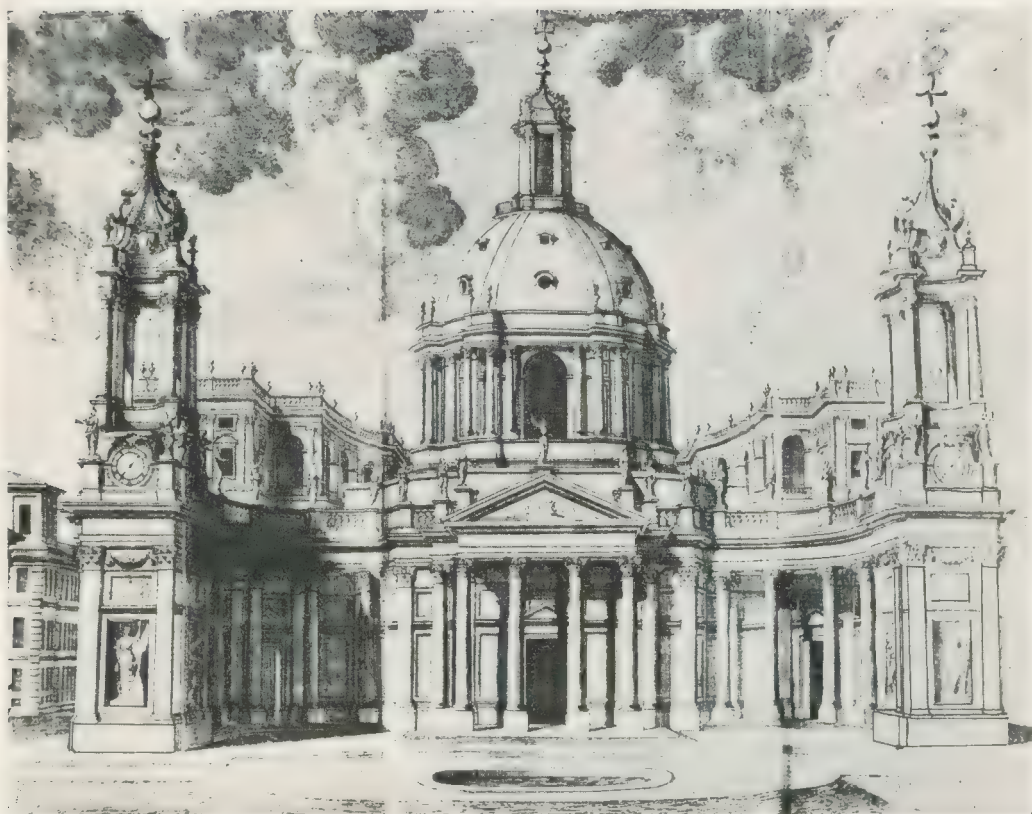


Fig. 4. – B. A. Vittone. Progetto di chiesa dedicata a Mosè. (*Istruz. elem.*, tav. 75). L'anomala intitolazione può riferirsi in generale a teorie ermetiche (identificazione di Mosè con Ermete Trismegisto) ed in particolare alla tradizione massonica di Mosè come « Maestro Muratore Generale, esperto in tutte le scienze egiziane », e grande architetto del Tabernacolo.



Fig. 5. – B. A. Vittone. Progetto per il Duomo di Torino (*Istruz. diverse*, tav. 85). Altra sperimentazione sul tema della facciata a due campanili, da ricondurre forse all'idea delle colonne salomoniche. Da notare il motivo ermetico del globo cinto dal serpente.

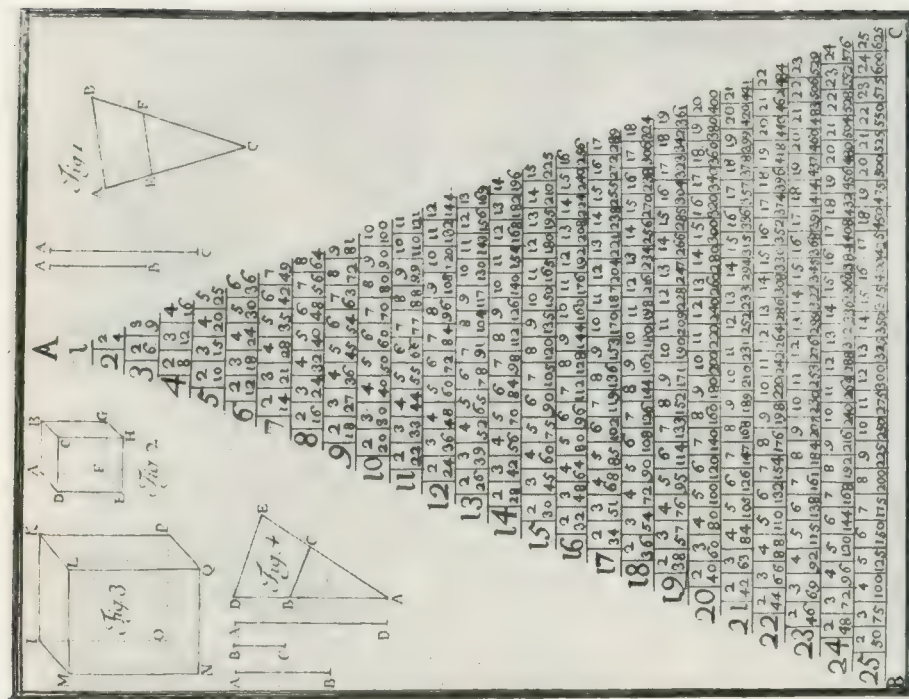
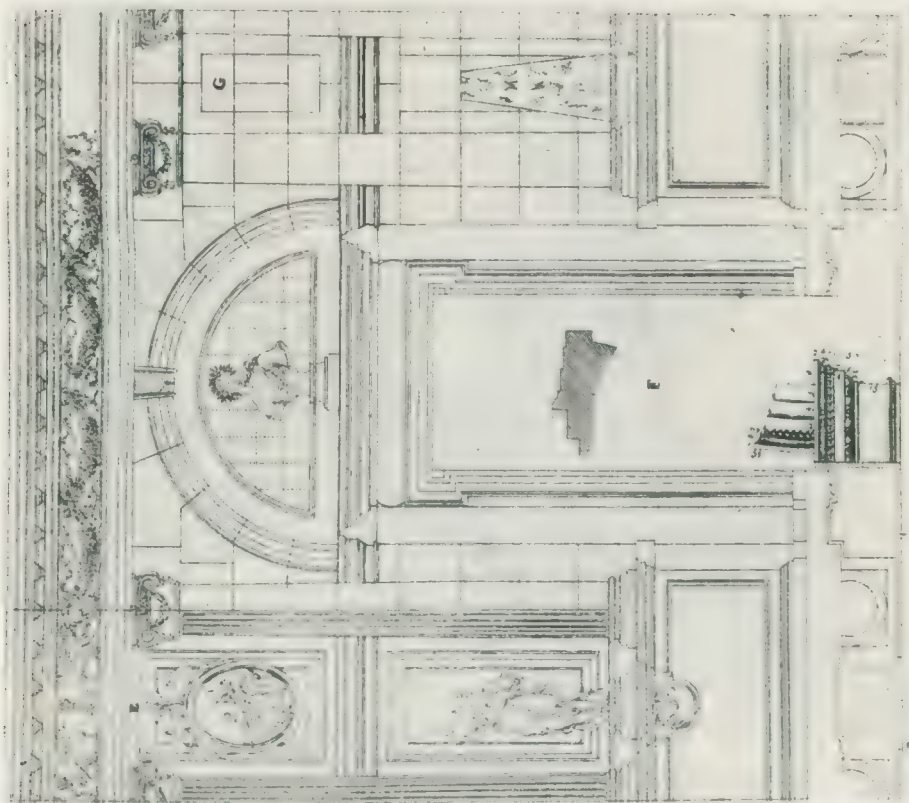




Fig. 8. — B. A. Vittone. Capriccio architettonico (*Istruz. elem.*, tav. 9). La storia dell'architettura come cimitero monumentale di tutte le epoche antiche. Il monumento è insieme *monimentum* e modello archetipo, in un Empireo o Erebo delle « Grandi Madri ».



Fig. 9. — B. A. Vittone. Progetto di fontana per una grande piazza (*Istruz. div.*, tav. 35). La fontana è insieme teatro d'acqua e orologio solare in una allegoria delle Ore. La compresenza antologica di monumenti antichi, medievali e moderni al di là della piazza è riprova della visione vittoniana di una evoluzione storica senza salti e senza soluzione di continuità.



Fig. 10. – B. A. Vittone. Progetto di apparato di fuochi d'artificio per l'incoronazione di un sovrano sabauda (*Istruz. div.*, tav. 36). Nella grande macchina di luce contrastano concettuosamente acqua e fuoco.



Fig. 11. – B. A. Vittone. Studio per l'altar maggiore del santuario di Lanzo Torinese (*Istruz. div.*, tav. 93). Il monogramma radiante è assente nell'opera realizzata.



Fig. 12. – B. A. Vittone. Macchina per quarantore (*Istruz. div.*, tav. 99). Contrasto fra luce divina e luce dei candelabri.

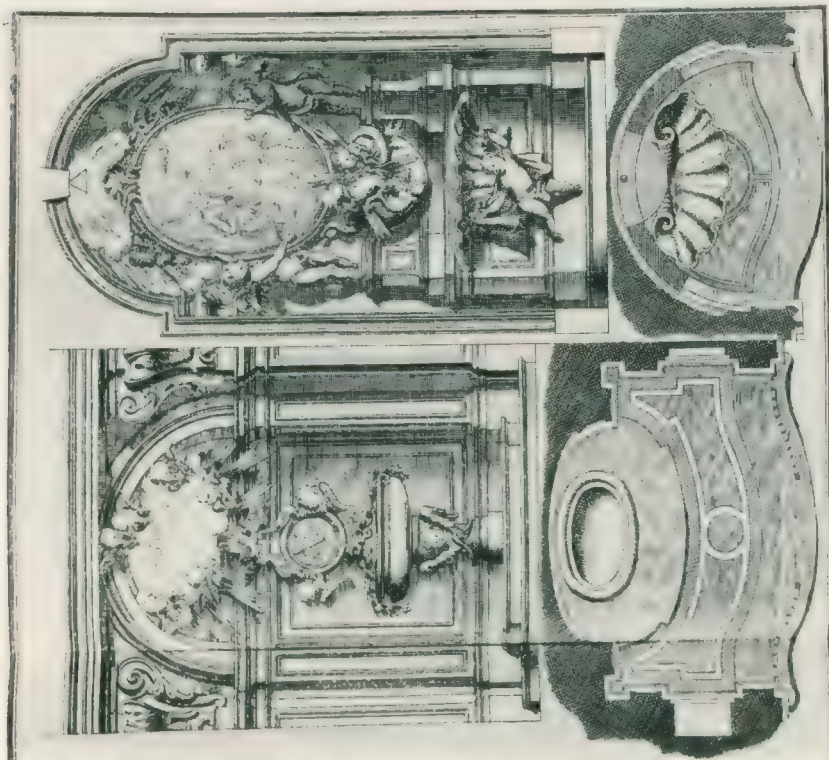


Fig. 13. — B. A. Vittone. Due studi per fonti battesimali (*Istruz. dit.*, tav. 100).

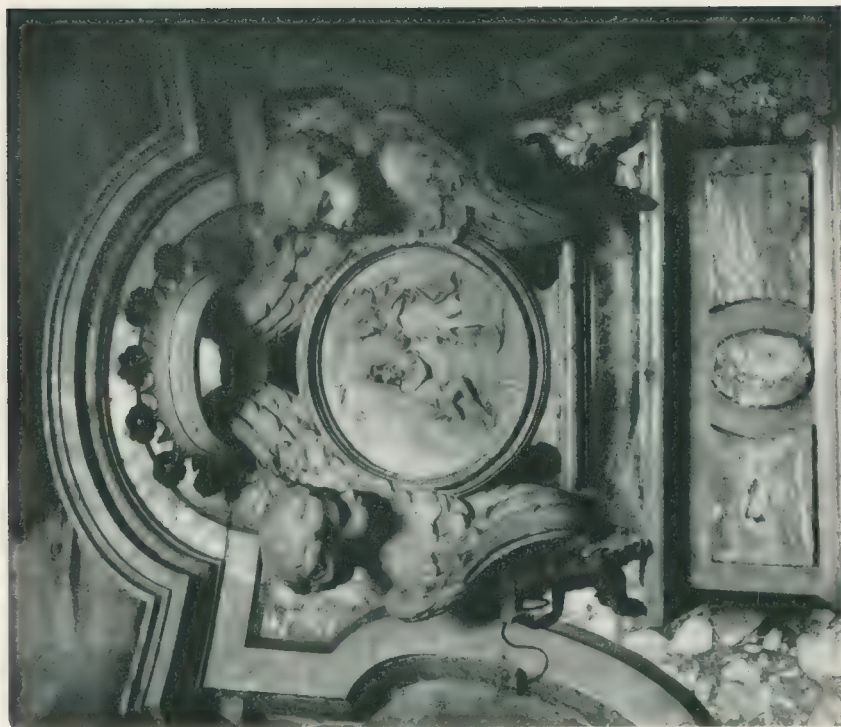


Fig. 14. — Torino. San Filippo. Battesimo di Cristo (inedito). Esecuzione ridotta e con varianti del precedente disegno.

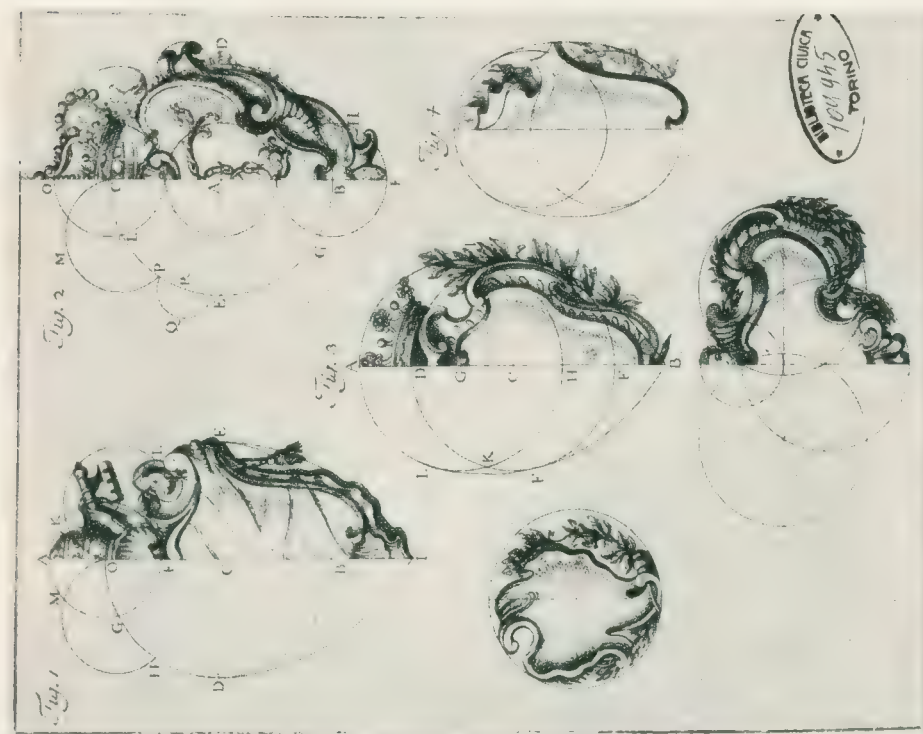


Fig. 15. - B. A. Vittone. Metodo geometrico per disegnare blasoni (*Istruz. elem.*, tav. 101). Il procedimento può essere accostato alla progettazione di planimetrie ecclesiali.

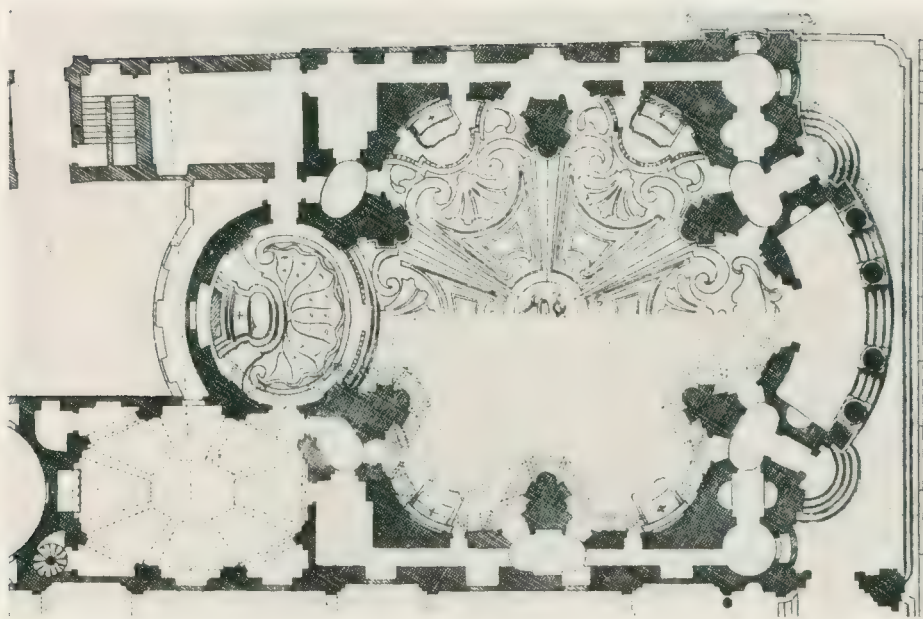


Fig. 16. - B. A. Vittone. Pianta della chiesa dei chierici regolari ministri degli infermi a Torino (*Istruz. div.*, tav. 53). Il pavimento è un vero e proprio blasone sabauda. Anche la conchiglia del presbiterio è da ricondurre alla tipologia degli stemmi.



Fig. 17. – B. A. Vittone. Tavola comparativa di blasoni
(*Istruz. elem.*, tav. 96).

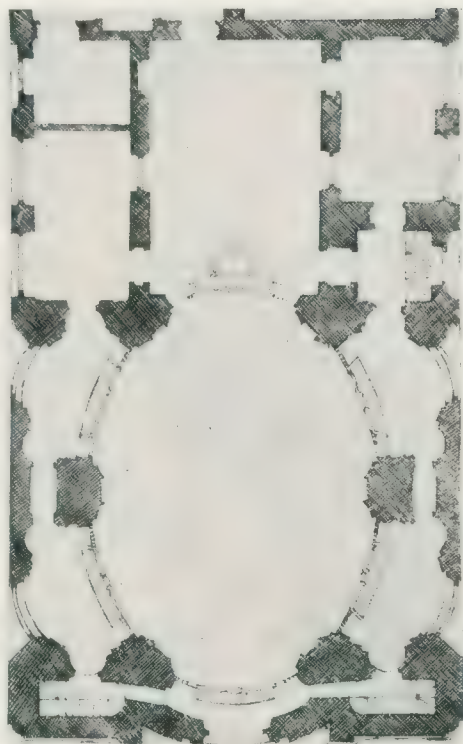


Fig. 18. – B. A. Vittone. Pianta del S. Gaetano
a Nizza (*Istruz. div.*, tav. 48).

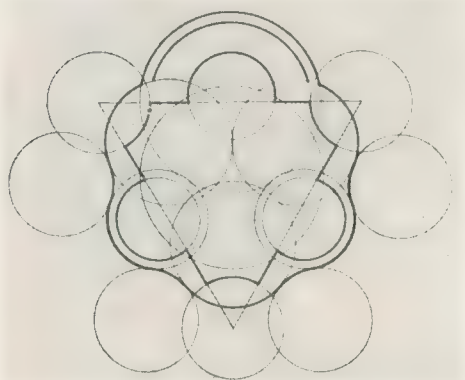


Fig. 19. – Genesi geometrica della pianta del
santuario del Vallinotto. (Dal Portoghesi).

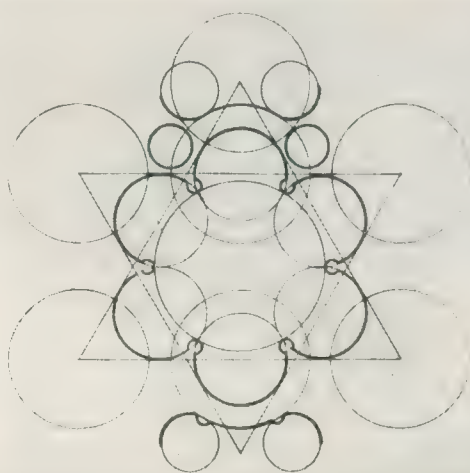


Fig. 20. – Genesi geometrica del primo progetto per S. Chia-
ra a Torino. (Dal Portoghesi).



Figg. 21 e 22. – B. A. Vittone. Pianta e particolare dell'alzato della parrocchiale di Spigno (*Istruz. div.*, tavv. 61, 67). Il motivo della croce, riconducibile allo stemma dei Cavalieri di Malta, appare sia in pianta che nella croce del lanternino.

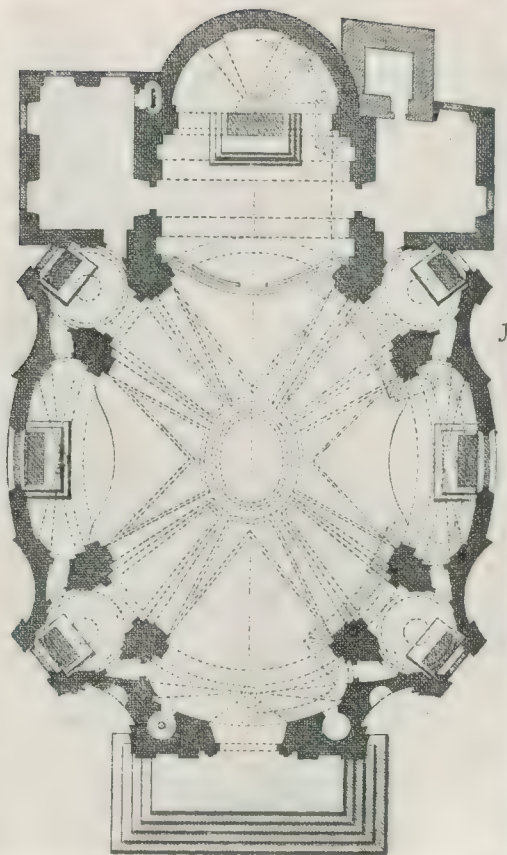


Fig. 23. – B. A. Vittone. Interno del S. Michele a Rivarolo Canavese. La volta si qualifica e si modella come campo per un grande blasone.

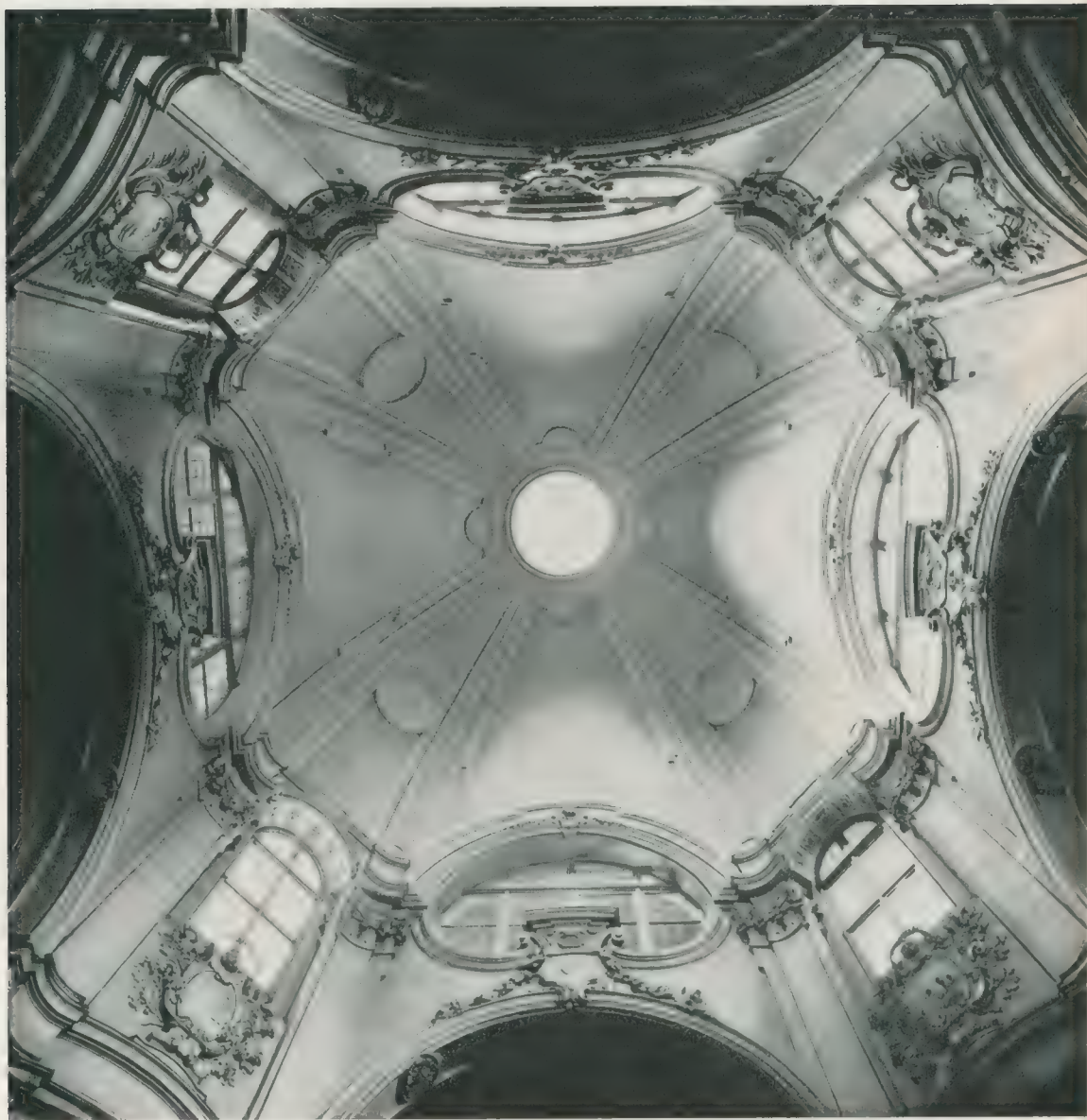


Fig. 24. – B. A. Vittone. Interno di S. Chiara a Torino. La diffusa chiarezza, argentea e quasi lunare, è un riferimento programmatico alla *claritas*, emblema ideale di S. Chiara. Gli effetti di riflessione (si vedano i tondi-specchi), diffusione, filtrazione della chiarezza diurna evocano il processo della illuminazione ascetica. Simbolo, emblema, spazio e luce coincidono nello stesso modello.



Fig. 25. - Torino. S. Chiara. « At magis Clara coelo ».



Fig. 26. - Torino. S. Chiara. « Quasi aquila volabit »
(Geremia, 48, 40).



Fig. 27. - Torino. S. Chiara. « Lux lunae sicut
solis » (Isaia, 30, 26).

L'idea di *claritas* si visualizza e si precisa nella serie di emblemi posti aldisotto delle finestre che si aprono nel tamburo di S. Chiara. Le immagini esaltano il concetto della « chiarezza » luminosa aldisopra o addirittura aldifuori del significato espresso dal relativo versetto.



Fig. 28. - Torino, S. Chiara. «Species exilerat».



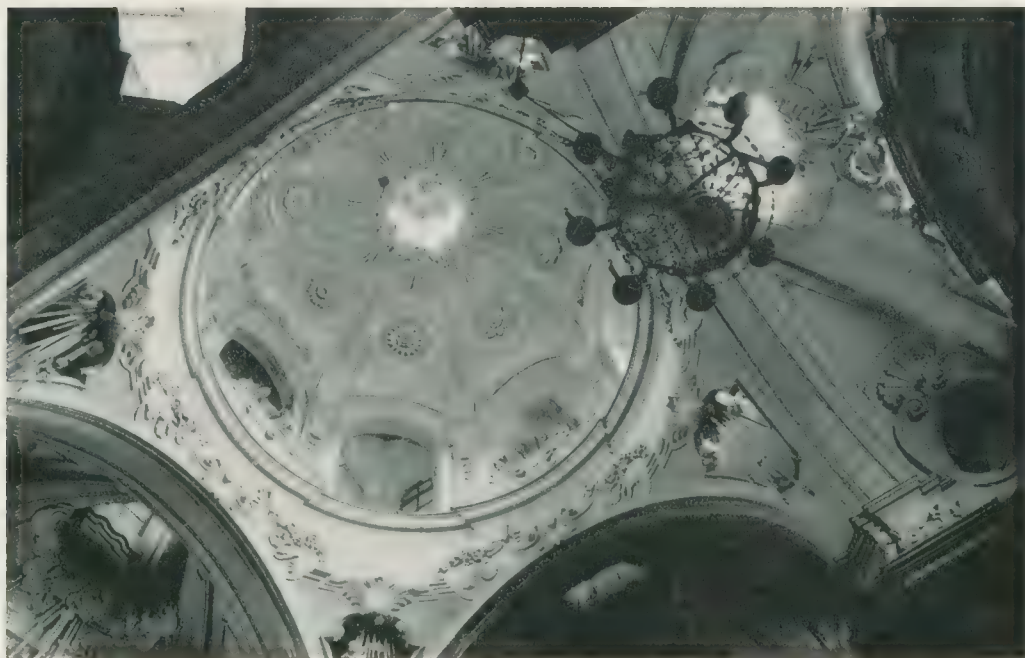
Fig. 29. - Torino, S. Chiara. «Quoties volui congregare filios» (Luca, 13, 34).



Fig. 30. - Torino, S. Chiara. «Amica mea columba mea» (Cantico dei cantici, 5, 2).



Figg. 31 e 32. – B. A. Vittone. Esterno e interno del S. Bernardino a Chieri. La chiesa di Chieri è una visualizzazione dell'emblema storico del santo senese: il trigramma « IHS », collocato in modo chiarificante al culmine del lanternino e nel frontone della facciata. Il trigramma è insieme simbolo del Cristo-Sole e modello filosofico dello spazio-luce.



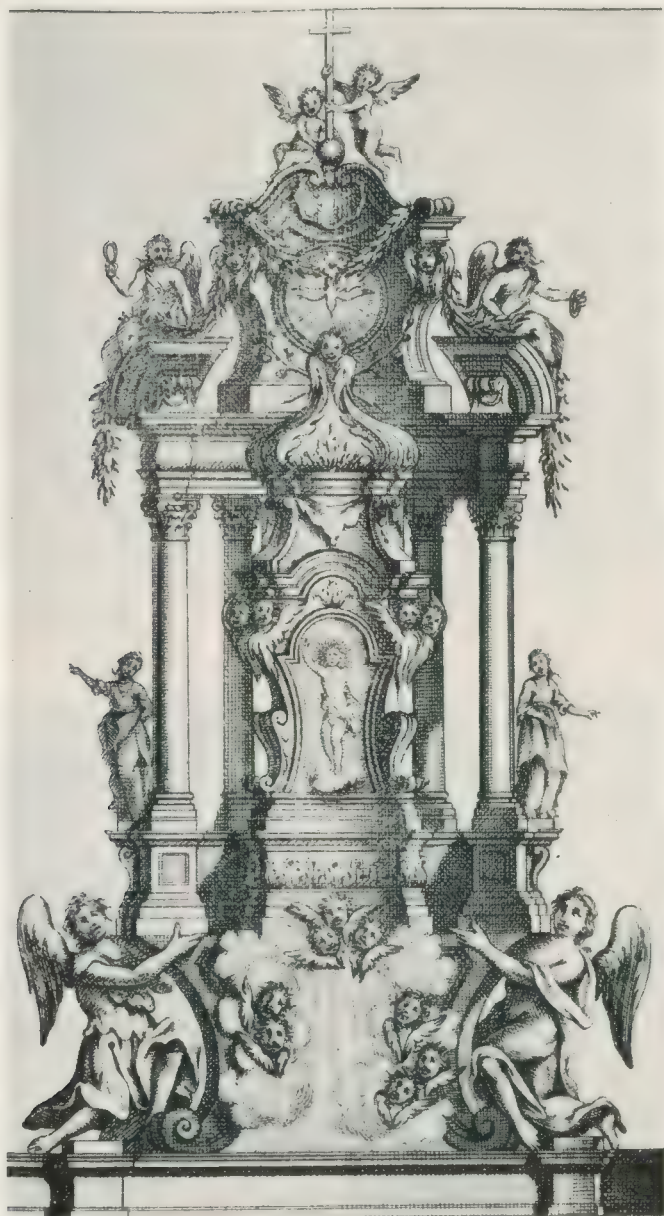


Fig. 33

Fig. 33. - B. A. Vittone. Studio per un ciborio (*Istruz. div.*, tav. 95). L'immagine del CristoSole ha probabili matrici ermetiche.

Fig. 34. - Medaglia commemorativa d'una trasmutazione alchemica avvenuta a Praga nel 1648. (Dal Caramuel). Apollo-Sole-Mercurio è un compendio della trasformazione del mercurio in oro.

Fig. 35. - B. A. Vittone. Progetto di tomba. Particolare (*Istruz. div.*, tav. 105). Il blasone solare si qualifica come emblema di luce.

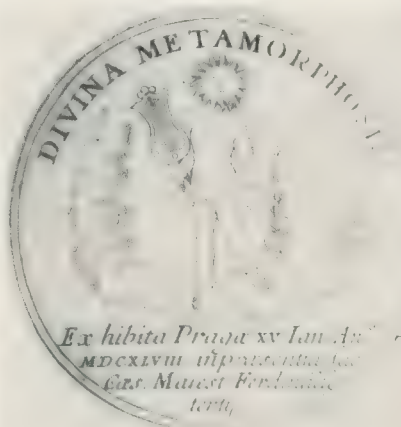


Fig. 34



Fig. 35

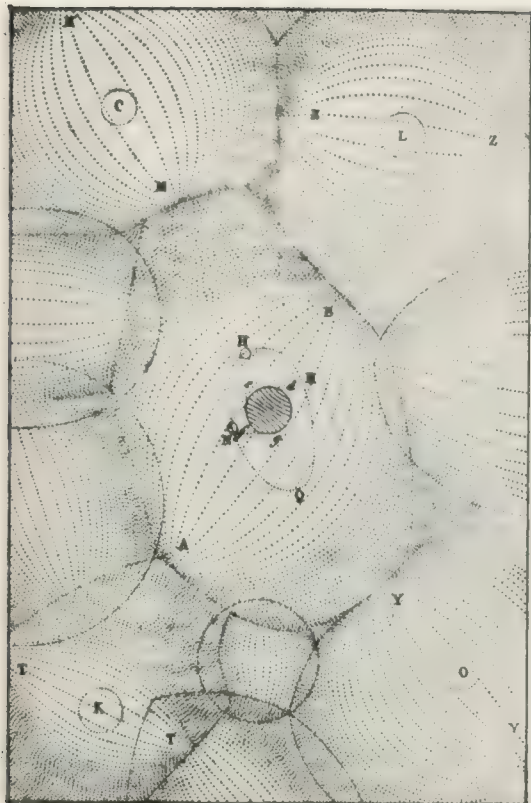


Fig. 36. - Visualizzazione della teoria cosmologica cartesiana dei vortici. (Da S. Toulmin, J. Goodfield).

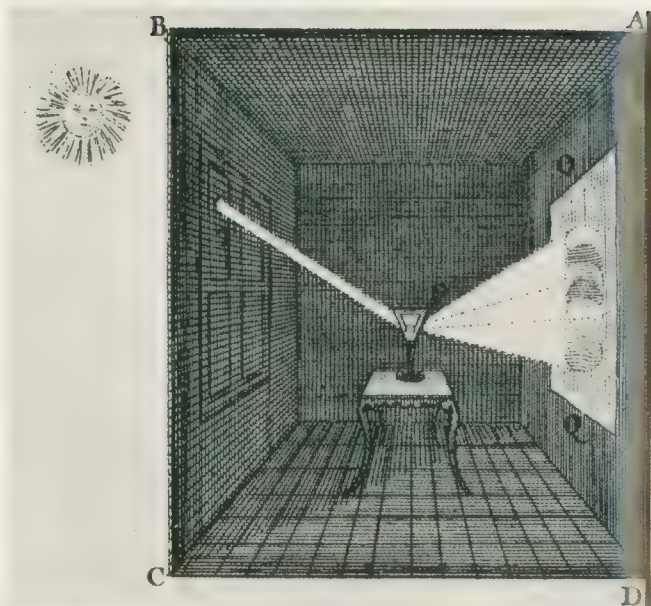


Fig. 37. - Esperimenti di dispersione della luce secondo Newton. (Dal Saverien). Newton « ha scoperto e fatto osservare al mondo sette sorta darsi di raggi elementari nel sole (...) ha dimostrato farsi d'essi raggi le riflessioni, refrazioni, ed inflessioni con ordine immutabile di numeri, e ad intervalli di spazio con musicale grado divisi » (*Istruz. elem.*, pag. 89).



Fig. 38. - Visualizzazione del principio di Huyghens dell'involuppo delle onde luminose.

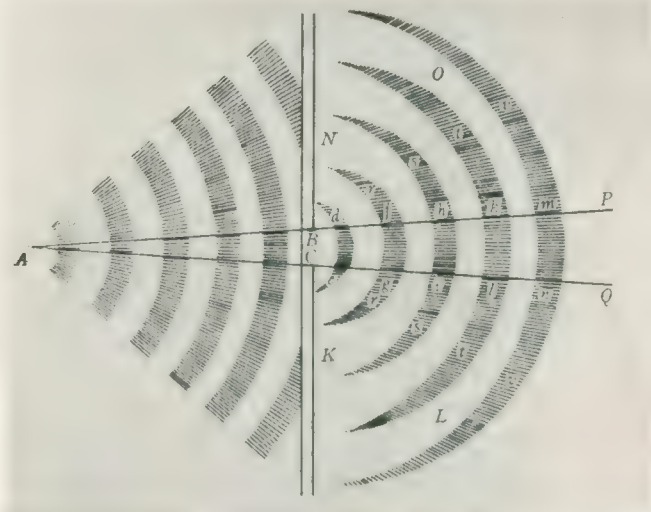


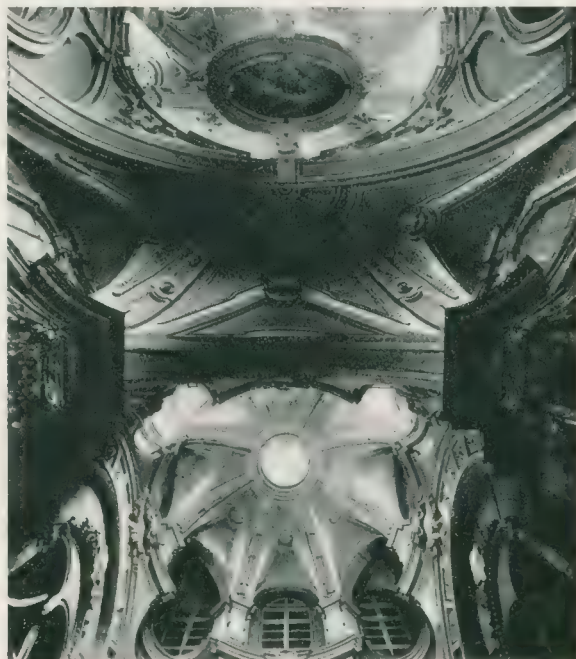
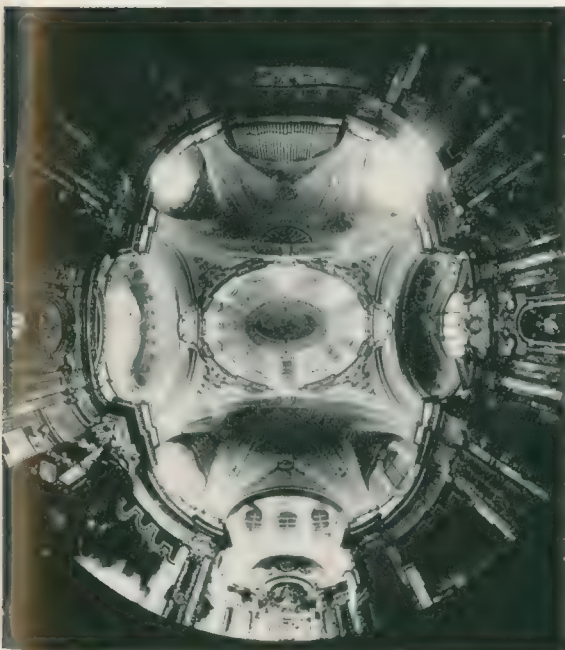
Fig. 39. - Schema relativo a un teorema newtoniano sulla propagazione del movimento attraverso un fluido.



Fig. 40. - B. A. Vittone. S. Gaetano a Nizza.
Interno.



Fig. 41. - B. A. Vittone. Atrio del palazzo Giriodi
a Costigliole Saluzzo.



Figg. 42 e 43. - B. A. Vittone. Vedute dell'interno di S. Maria di Piazza a Torino. Gli spazi interni sono condizionati da una interpretazione scientifica della luce come agente fisico e fatto concreto. Vittone si riferisce a un sistema di energie in movimento secondo modi ondulatorii o concentrici o magnetico-gravitazionali, dove spazio-luce e spazio-suono si identificano.

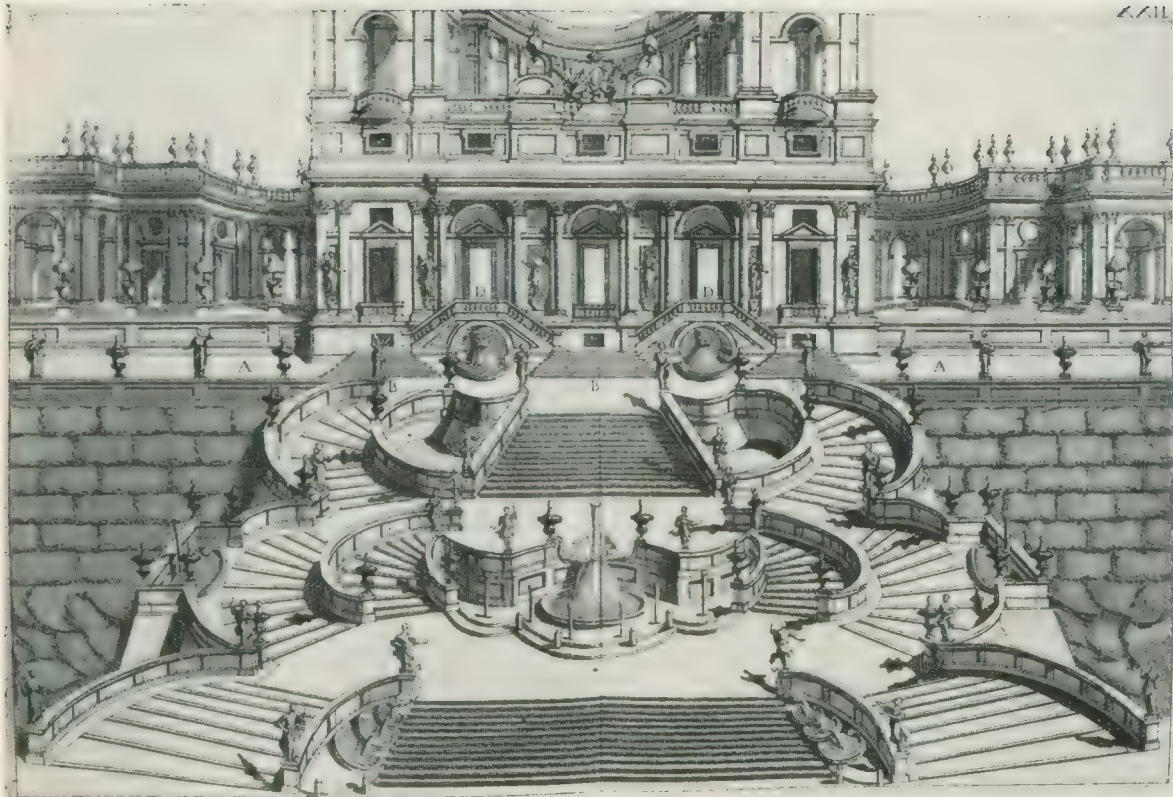


Fig. 44. – B. A. Vittone. Progetto di scala monumentale (*Istruz. div.*, tav. 22). Nel progetto, forse una risposta alla scalinata di piazza di Spagna, il moto centrifugo e ondulatorio è pattern figurativo di un tema architettonico esprime di per se stesso l'idea di movimento, di «fuga».

PAOLO PORTOGHESI

VITTORE NELLA CULTURA EUROPEA

Una delle prime constatazioni suggerite dallo studio diacronico dell'architettura degli ultimi secoli è il concentrarsi delle date di nascita dei suoi protagonisti in aree singolarmente ristrette, tanto da autorizzare l'invenzione di ingegnose teorie sul succedersi ciclico delle generazioni, del tipo di quella esposta da Ortega y Gasset e aggiornata da Sulían Marias (1).

Prendiamo il caso del Rinascimento italiano: in soli quattro anni, dal 1480 al 1483, nascono Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Jacopo Sansovino, Antonio da Sangallo il giovane e Michele Sanmicheli, tutti i grandi allievi del Bramante che con la loro opera condizionano lo sviluppo della cultura architettonica di un secolo. Dopo una parentesi di vent'anni, dal 1507 al 1511 assistiamo ad un'altra singolare concentrazione: Andrea Palladio, il Vignola, Pirro Ligorio, Bartolomeo Ammannati e Giorgio Vasari, tutti i protagonisti del manierismo architettonico. Unica eccezione tra i grandi del Cinquecento sembra essere quella di Giulio Romano, nato probabilmente nel 1492, la cui collocazione fuori delle ricordate concentrazioni è significativa per motivare il suo ruolo di personaggio isolato a metà strada tra il classicismo critico peruziano ed il manierismo irrazionalista.

Verso la fine del secolo un'altra sorprendente fioritura appare negli anni dal 1596 al 1599 quando nascono Pietro da Cortona, Gianlorenzo Bernini, Baldassarre Longhena, François Mansart e Francesco Borromini.

Nel Seicento la situazione non è diversa, vi sono gli isolati come Carlo Rainaldi (1611) e Guarino Guarini (1624) e le consi-

(1) Cfr. su questo argomento: W. PINDER, *Kunstgeschichte nach Generationen*, in « *J. Volkelt zum 100. Lehrsemester dargebracht* »; J. MARIAS, *El método histórico de las generaciones*.

stenti concentrazioni. A parte le annate particolarmente fortunate come il 1680 (data di nascita di Munggenast, Plantery, Raguzini e Sardi) o il 1695 (data di nascita di Cuvilliees, Meissonier e Schlaun) si notano concentrazioni dal '60 al '64 (Chr. Dientzenhofer, Jakob Prandtauer, Nikolas Hawksmoor, Daniel Poppelmann, John Vanbrugh, Germaine Boffrand), dal '67 al '69 (Francesco Muttoni, Lukas Von Hildebradt, Alessandro Specchi, Tomas Archer, Francisco Hurtado Isquierdo, Michel Prunner), dal '75 al '78 (Nicola Michietti, Ferdinando Sanfelice, Alberto de Churriguera, Johan Santini Aichel, Filippo Juvarra), dall'81 all'85 (Ferdinando Fuga, Peter Thumb, Domenico Antonio Vaccaro, John Gibbs, Gabriele Valvassori, Dominikus Zimmermann, William Kent), dal '91 al '95 (Johan Michel Fischer, Alessandro Galilei, Egid Quirin Asam, Francesco de Santis, François Cuvilliees, Konrad Schlaun, Juste Aurele Meissonier). In appena diciassette anni nasce la quasi totalità degli architetti che hanno dato un volto all'architettura europea del secolo successivo. Le uniche eccezioni rilevanti, Balthasar Neuman e Kilian Ignaz Dientzenhofer, nascono rispettivamente nel 1687 e nel 1689 in aree molto vicine a quelle indicate.

Ma il fatto più sorprendente è quello che si verifica nell'anno cruciale 1700 in cui vedono la luce contemporaneamente Benedetto Alfieri, Luigi Vanvitelli, Bartolomeo Rastrelli, Giovanni Antonio Bibbiena, Domenico Gregorini, Rosario Gagliardi. Dopo questa data gli architetti che abbiano dato un contributo alla cultura barocca si contano sulle dita; ancora nel 1702 nascono il Marchionni e il Vaccarini, nel 1705 insieme a Bernardo Vittone nascono Filippo Temenza, Alessandro Pompei e Jacques François Blondel, tre campioni del Neoclassicismo accanto all'ultimo grande maestro del barocco europeo. Solo in Spagna e nell'America Latina la ricerca barocca farà presa ancora su uomini di generazioni successive come Ventura Rodriguez (1717), Ferrero y Torres (1740), l'Aleijadinho (1738).

La collocazione cronologica dell'opera di Vittone e la sua posizione personale nei confronti delle generazioni che hanno sviluppato la ricerca barocca sono aspetti su cui è importante riflettere per valutarne l'importanza e definirne l'inquadramento storico. Vittone costruisce fino alla data della sua morte (1770) opere genuinamente barocche e si mantiene fedele agli ideali che avevano appassionato soprattutto le generazioni precedenti, non però isolandosi dal mondo e dal dibattito culturale, ma cercando di opporre al rinnovamento proposto dal Neoclassicismo una revi-

sione dall'interno e un aggiornamento tecnico della cultura barocca. Nei confronti del Pompei, del Blondel, del Temanza Vittone può sembrare, da buon piemontese, un « Bastian cuntrare », un conservatore geloso del suo passato, condizionato dagli anni della formazione trascorsi a Roma nel periodo del revival borrominiano e nella Torino iuvarriana, incapace di staccarsi dal fascino di quella esperienza che gli aveva dato modo di entrare in contatto nell'accademia di San Luca con un clima culturale di ampia apertura europea. Certamente, per degli intellettuali di piena formazione illuminista Vittone non poteva essere un interlocutore e il tardo tentativo di dare una impalcatura teorica alle sue ricerche con i due trattati non poteva non essere giudicato con sufficienza negli ambienti culturali più aggiornati come un esempio di provinciale ingenuità. Non è difficile però per un lettore moderno riconoscere i suoi legami tutt'altro che superficiali con la cultura più vitale del tempo, dai teorici inglesi dell'empirismo estetico a Newton e Diderot. Ciò che spiega l'incomprensione e l'indifferenza dei contemporanei non è tanto la reale lontananza di Vittone dai problemi e dalla sensibilità del suo tempo quanto la lontananza dalla forma dominante di collegamento tra cultura architettonica e mondo intellettuale che si esprimeva appunto nel nascente Neoclassicismo, una tendenza — si tenga presente — che recepisce del dibattito intellettuale solo alcuni aspetti rifiutandone altri non meno vitali e propone per la disciplina architettonica una collocazione restrittiva che ne esclude le virtualità sperimentali a vantaggio di una rigorosa codificazione formale.

Se nei confronti dei suoi coetanei l'opposizione vittoniana non si trasforma mai in dibattito e dialogo per la mancanza di una piattaforma comune di incontro (due modi inconciliabili di guardare la cultura contemporanea) è invece legittimo parlare di un dialogo fra Vittone e i maestri della generazione precedente.

In ultima analisi, ricostruire il colloquio tra Bernardo Vittone e i maggiori esponenti della generazione precedente equivale a considerare lo sviluppo europeo del tardo barocco come un sistema chiuso, indipendentemente dalla cronologia delle opere e valutare il contributo dato dall'architetto piemontese allo sviluppo consequenziale di quelle premesse di ricerca che unificano e rendono confrontabile il lavoro di molti architetti dei più diversi paesi europei, all'interno di un arco cronologico definito.

Se l'individuazione ipotetica del sistema chiuso può avvenire in prima istanza partendo dall'arco cronologico 1700-1740, il suo accertamento presuppone quindi il riconoscimento di una serie di

temi e problemi come strutture fondamentali, rispetto alle quali divenga possibile verificare i singoli rapporti.

Le tematiche che proponiamo in questa sede come strutture fondamentali di riferimento sono: la sintesi tipologica; il rapporto luce-struttura e il rapporto tra configurazione interna ed esterna dell'organismo architettonico.

La sintesi tipologica nell'architettura religiosa.

Tra i problemi che la cultura architettonica barocca eredita dal Rinascimento e dal Manierismo ha una importanza fondamentale quello della duplicità di indirizzo nel tipo del tempio cristiano e quindi della contraddizione tra soluzioni centrali e soluzioni longitudinali. La scelta controriformista che confina gli esperimenti di spazi centrali unitari nella tematica delle cappelle e delle chiese minori, già indicata nel trattato di Carlo Borromeo, segna una battuta d'arresto ma non una interruzione del processo dialettico di ricerca e già negli ultimi decenni del Cinquecento si manifesta una tendenza alla contaminazione delle tipologie che trionfa nel modello elaborato per il Gesù di Roma. Le leggi della centralità, perduta ogni pretesa di assoluto rigore, vengono imposte parzialmente alle strutture longitudinali o attraverso un innesto in successione come nel Gesù dove lo spazio cupolato si pone come struttura centrica aperta definita però quantitativamente in modo differenziato a seconda delle direzioni cardinali oppure attraverso una sovrapposizione di schemi che impone alla matrice rettangolare longitudinale un secondo asse di simmetria e quindi una chiusura prospettica capace di accentuare l'effetto spaziale unitario.

All'aspetto timido e cavilloso delle esperienze di contaminazione del primo Seicento Romano i tre maestri del barocco contrappongono ciascuno una propria soluzione del problema che differisce nella sostanza da quella degli altri ma ha in comune con essa la novità e la decisione. Pietro da Cortona in San Luca compie alla rovescia l'operazione compositiva del Gesù: parte da uno schema centrale e lo corregge con variazioni minime nella lunghezza dei bracci, contrapponendo una assoluta unità e centralità ottica a una longitudinalità quantitativa e servendosi, per ottenere questo risultato illusionistico, dell'involucro chiaroscurato e filtrante, permeabile allo spazio inteso come un continuum. Bernini, fedele anche in questo alla sua tesi sofistica per cui si può cambiar tutto senza modificare niente, solo interpretando in modo nuovo cose antichissime, rivaluta la centralità dimostrando che essa contiene

in sé la longitudinalità come caso particolare. Nell'Assunta dell'Ariccia basta la trasformazione del fondale di uno degli archi che si susseguono ininterrottamente nell'involucro cilindrico per dare attraverso il colore e la metamorfosi dello spazio architettonico in spazio pittorico, un fuoco composito univoco all'organismo che risulta così otticamente deformato in senso assiale. A Castel Gandolfo la struttura a croce greca è adottata letteralmente ma la dimensione dei bracci è calcolata perché tutto l'interno della chiesa sia visibile appena entrati così da eliminare ogni inconveniente funzionale derivante dalla ridotta visibilità dell'altare. A S. Andrea al Quirinale lo stesso principio della visibilità totale è combinato con la metamorfosi dello spazio architettonico in pittorico e viceversa. La longitudinalità si ribalta ma il fondale scenico dell'altare maggiore spezza la omogeneità delle arcate e acquista un tale valore psicologico da contrapporre un asse qualitativamente maggiore ma geometricamente minore ad un asse trasversale che non è asse di percorso ma di espansione laterale dello spazio. Nell'arte di Bernini trionfa il paradosso: i problemi compositivi non sono risolti ma rovesciati, la specificità dell'architettura è negata alla ricerca di una integrazione delle arti in cui la sintesi tra schemi centrali e longitudinali è risolvibile prima che razionalmente in virtù di una suprema spettacolare magia.

Borromini opera invece razionalmente e inaugura quella fase sperimentale della ricerca spaziale che Guarini porterà a compimento. San Carlino è una chiesa a matrice ellittica; ma in essa è pure presente il modello centrico quadrilobato di S. Maria della Consolazione. Se si attribuisce alle matrici tipologiche il valore di campi magnetici che influenzano e determinano l'assetto formale si può dire che San Carlino subisce insieme l'influenza di tutti i possibili campi magnetici delle tipologie rinascimentali e proto-barocche e ne costituisce la risultante univoca. È una chiesa centrica per la stretta analogia delle sue quattro absidi ma è insieme longitudinale per il prevalere dell'asse di penetrazione. È una chiesa biassiale ma gode di una totale visibilità in ogni punto dello spazio interno; è un involucro unitario ma scomponibile in una serie di parti che gravitano intorno alla struttura fondamentale del vano cupolato. Il percorso dalla contaminazione alla sintesi è compiuto fino in fondo; ma si tratta di una forma di sintesi diversa da quella rinascimentale: la forma finale non tende a una assolutezza che cancelli ogni fase precedente della ricerca, al contrario tende ad una trasparenza del processo che rimane impresso come in filigrana nell'immagine: si potrebbe parlare di una sintesi

organica contrapposta a una sintesi geometrica. Sant'Ivo e la cappella di Propaganda Fide sono i momenti ulteriori di questa sintesi organica; nel primo caso è il modello antico del Pantheon che subisce l'influenza di un campo iconologico. Il tema pentecostale dei dodici apostoli, quello del mistero trinitario, la negazione dell'equazione tradizionale ingresso-cappella maggiore, la interpretazione della cupola come sfera celeste, producono uno spazio carico di indicazioni contenutistiche e rituali e nello stesso tempo dotato di un'altissima regolarità geometrica che introduce nella centralità una alternanza ritmica non soltanto a livello della declinazione grammaticale degli ordini ma anche a livello delle indicazioni spaziali che vedono il serrato alternarsi di concavità e convessità. A Propaganda Fide il tema della sala riceve una interpretazione inedita attraverso la diagonalità delle fasce e lo smusso degli angoli così che un impianto longitudinale semplicissimo partecipa al principio di omogeneità e continuità dell'involucro proprio dell'impianto centrale.

Delle tre ipotesi avanzate dai tre maestri romani quelle borrominiane sono le più fertili e le più oggettive ma perché possano diventare direttamente comunicabili occorre il filtro di un ripensamento sistematico e di una enunciazione teorica. Guarini opera questo filtraggio e questa sistemazione con straordinaria capacità creativa. Il metodo borrominiano di dotare un organismo del maggior numero di « privilegi spaziali » attingendo liberamente alle regole della centralità e della monoassialità è portato ad estreme conseguenze con una consequenzialità casistica che riprende a distanza di più di un secolo il metodo del Serlio.

La novità fondamentale delle indagini guariniane sta nel fatto che egli prende come punto di partenza non solo i modelli sintetici dei suoi predecessori ma anche il modello longitudinale puro della tradizione gotica e manieristica.

Questo modello egli lo scompone però nelle sue sottounità, lo divide in campate semplicemente addizionate o parzialmente intersecate e a ciascuna di queste sottounità impone le regole della centralità o della biassialità: abbiamo così delle navate che non sono più spazi omogenei e inerti ma sequenze di cellule spaziali ben identificabili, addizionate in serie o disposte come anelli di una catena. A navate così composte viene poi imposta in taluni casi una biassialità che aggiunge un altro « privilegio formale » ad organismi già estremamente complessi. In altri casi sono i bracci di una struttura cruciforme che interpretati come dotati di una autonoma centralità si enucleano dal vano cupolato e ne influen-

zano l'articolazione. In altri casi sono le cappelle minori periferiche che iniziano la serie di avvolgimenti concentrici di cellule autonome tutte influenzate e influenzanti rispetto alle parti scomponibili dell'organismo.

La cultura architettonica del Settecento o meglio quella sua parte che partecipa della tendenza barocca eredita il problema della sintesi tipologica al livello di elaborazione a cui l'aveva portato Guarini. Lo stesso Vittone ha come riferimenti diretti per la sua ricerca Guarini e Juvarra; i suoi compagni di strada invece, probabilmente sconosciuti ma non per questo meno storicamente vicini, sono uomini come Johan Michel Fischer, Dominikus Zimmermann, Balthasar Neuman, Kilian Ignaz Dientzenhofer.

Filippo Juvarra dedica alla sintesi tipologica un impegno molto minore di quello guariniano e si fa tramite per Vittone dell'empirismo e del paradosso berniniano; ma almeno in un caso il suo contributo è determinante per individuare una fertile direzione di sviluppo nella enucleazione di parti autosufficienti rispetto ad un organismo, ed è nella soluzione delle cappelle laterali della chiesa torinese del Carmine dove il tema tardo romano delle cavità absidali direttamente collegate ad un vaso unitario è sviluppato dialetticamente negando la confluenza pura e semplice attraverso i diaframmi degli archi liberi e le cupolette che essi nascondono. Si realizza così un modello spaziale in cui ogni campata della navata centrale ha un suo asse trasversale di espansione senza che, come nelle proposte guariniane, la intelaiatura ortogonale dell'ordine subisca sulle pareti della navata trasformazioni importanti. Si instaurano di conseguenza una molteplicità di punti di lettura privilegiati dell'organismo e una complessità nello sviluppo verticale dei temi architettonici che troverà in Vittone applicazione sistematica.

In Cristoph e Kilian Dientzenhofer la lezione guariniana si concreta in una serie di opere informate da una rigorosa teoria sintattica. L'organismo nasce sempre dal montaggio di sottunità seriali o gravitanti intorno ad un vano centrale simmetrico.

In Kilian Ignaz le aggregazioni lungo i due assi principali e lungo quelli diagonali di nuove cellule in quantità differenziate deforma in senso longitudinale lo schema secondo infinite possibilità in un giuoco compositivo che per via analitica quasi annulla la polarità dei due modelli (centrale e longitudinale) riproducendo in ciascuno di essi le caratteristiche dell'altro.

Nelle opere di Johan Michel Fischer un metodo compositivo analogo applicato con meno rigore è integrato da un raffinato

ricorso alle possibilità illusionistiche della percezione spaziale. Agendo sulle fonti luminose e sull'apparato decorativo diviene possibile il sorprendente effetto di centralità di Ottobeuren dove più che di sintesi tipologica si può parlare di una fusione di caratteristiche percettive dei due schemi tipologici.

Sul piano dell'illusionismo spaziale si innestano anche le ricerche di Dominikus Zimmermann che a Steinhausen e nel santuario di Wies realizza due strutture altamente sintetiche. Del modello longitudinale appaiono nei due casi alcune prerogative, come la presenza di un asse principale di coincidenza con il percorso ingresso-altare maggiore e l'introduzione tra vano centrale e involucro murario di un ambulacro anulare che acquista nelle prospettive laterali significato analogico di navata. La matrice ovale però oppone alle indicazioni longitudinali la omogeneità e continuità assoluta delle arcate. Le variazioni solo apparentemente marginali tra Steinhausen e il Wies aiutano a chiarire il percorso autocritico che le unisce e rendono evidente la costante aspirazione verso un modello in cui unità e molteplicità si equilibrino con dosaggio calcolatissimo. A Steinhausen il secondo asse di simmetria dell'ovale, quello trasversale, non è un asse di espansione ma di contrazione spaziale in quanto corrisponde al «pieno» dei pilastri. Ne consegue una accentuazione in senso longitudinale alla quale fa riscontro la interpretazione del presbiterio come cellula centrale direttamente affluente nello spazio principale. Nel Wies, dove l'asse trasversale acquista molta importanza per l'inserimento di due altari le arcate che avvolgono lo spazio principale distinguendolo dall'ambulacro anulare variano di ampiezza creando un ritmo pulsante a - p-p - b - p-p - a - p-p - b - p-p - a (in cui indichiamo con p-p il gruppo dei pilastri binati). Si ha quindi un modello classico di tipo biassiale di effetto ottico molto ambiguo in quanto la fruizione lungo l'asse longitudinale che suggerisce per lo schiacciamento prospettici con una immagine di circolarità monocentrica è contraddetta dalla forte variazione di curvatura tra le arcate poste sull'asse longitudinale e quelle poste sull'asse trasversale. Poiché le arcate che incorniciano i due altari laterali sono appena inflesse in profondità e le pareti su cui gli altari si appoggiano sono rettilinee, quando l'osservatore guadagna il centro dello spazio principale il complesso tipico formato dagli altari e dalle arcate gli appare come una campata di un tempio longitudinale, un intervallo piano tra le due absidi che definiscono l'ovale della pianta. Lo stesso tema dello sviluppo per campate piane si ritrova poi lungo l'asse principale nel presbiterio concepito come un'unità

autonoma in cui gli stessi temi dello spazio centrale si ricompongono a un più alto livello di densità.

Senza dubbio i due santuari di Zimmermann rispondono oltre che alle esigenze compositive che abbiamo prospettato ad esigenze iconologiche e funzionali e in particolare alla necessità di creare organismi adatti al rito processionale; ma la risposta data a queste esigenze si pone storicamente come strettamente connessa con una serie di precedenti ipotesi che assorbe in un sintesi più avanzata.

Con Balthasar Neumann il problema tipologico della chiesa cattolica subisce un ulteriore arricchimento. Mentre in alcune opere egli riprende i modelli guariniani del Dientzenhofer opponendo al loro sistematicismo geometrico una spregiudicata empiria in altre introduce novità sintattiche di grande importanza che gli permettono di raggiungere, al termine della parabola della ricerca barocca, alcuni tra i risultati più alti del suo intero sviluppo. Anzi tutto è da notare come la orchestrazione neumaniana tende a separare, e in qualche punto a contrapporre, gli strati dell'organismo architettonico come «tempi» di una composizione musicale; tra lo sviluppo delle pareti e le coperture nasce spesso una «concordia discors» legata alla differenziazione delle matrici geometriche. A Vierzehnheiligen per esempio prevale nei piedritti la continuità dell'ordine mentre nella copertura i tre spazi ovali posti in successione lungo l'asse maggiore si enucleano più nettamente. A Neresheim a intervalli eguali dell'ordine corrisponde nella volta l'alternarsi di zone di espansione e di compressione.

La sintesi tipologica in Neumann è sempre presente nella operazione compositiva anche se di solito prevale nella realtà percettiva finale la struttura assiale processionale. I nuclei di centralità che addizionati producono la successione longitudinale non sono più come in Guarini e nel Dientzenhofer suggeriti e poi negati dalla continuità delle pareti; essi emergono nettamente come entità protagonistiche, non si compenetrano né si fondano, ma si discostano per mantenere la loro organicità creando degli intervalli negativi di concentrazione spaziale. A Vierzehnheiligen quando l'osservatore giunge in prossimità del grande altare ha la sensazione di trovarsi all'interno di un tempietto simmetrico che rispecchia la struttura del baldacchino ma non si riassorbe nella struttura generale. L'Unità spettacolare dell'interno che si coglie all'ingresso è una unità prospettica fittizia che si scompone nel tragitto di lettura in una vicenda di continue imprevedibili sotto-unità disgregate. Sintesi e analisi coesistono nel processo

progettuale come nel processo di lettura come estremi di una oscillazione periodica che tende a smorzarsi in alcuni punti strategici dell'itinerario di fruizione.

Nell'architettura di Bernardo Vittone il problema della sintesi tipologica è problema dominante e le soluzioni che egli propone sono affini a quelle che abbiamo esposte e insieme nettamente differenziate in senso personale.

Vittone predilige più di ogni altro architetto del suo tempo il tema della centralità ma lo corregge costantemente in funzione del culto e della ambizione sintetica ereditata dai suoi maestri. In opere come il S. Bernardino di Chieri, S. Chiara a Torino, la parrocchiale di Rivarolo l'accentuazione longitudinale è realizzata con l'aggiunta di spazi supplementari che privilegiano l'asse di percorso rispetto a quello trasversale e attraverso la modificazione delle terminazioni absidali. È ancora il metodo di Pietro da Cortona arricchito dal sapiente dosaggio dei valori luminosi nei vari ambienti.

Una scelta a vantaggio di una latente indicazione longitudinale si ha nelle chiese ad impianto esagonale come il santuario del Vallinotto, la parrocchiale di Grignasco, il S. Gaetano di Nizza, S. Chiara a Vercelli e i progetti per la chiesa dei Ministri degli infermi a Torino e per S. Chiara ad Alessandria. In tutti questi casi la presenza sull'asse trasversale di un « pieno », frenando l'espansione laterale indirizza l'attenzione verso il presbiterio.

Le esperienze più rilevanti però sotto il profilo della sintesi tipologica che pongono Vittone a fianco dei maggiori esponenti della generazione precedente sono S. Maria di Piazza a Torino e la parrocchiale di Villanova di Mondovì. Nella chiesa torinese la configurazione spaziale presenta un alto grado di ambiguità come conseguenza della sovrapposizione di tre strati disomogenei (quello del piedritto, quello delle cuffie absidali e quello delle due cupole). A livello di spiccato l'organismo è enunciato come sommatoria di un vano principale a forma di circo (un vano rettangolare con due terminazioni absidali mistilinee a profilo schiacciato o se si preferisce un vano rettangolare con diedri arrotondati) con un presbiterio a pianta quadrata; due stretti corridoi confluenti nelle sei cappelle laterali creano poi intorno allo spazio centrale delle specie di navatelle molto contratte. Il primo strato delle coperture accentua il valore dell'asse trasversale stabilendo una equivalenza gerarchica tra le arcate disposte lungo i due assi. Allo stesso livello nel presbiterio avviene la metamorfosi del quadrato nell'ottagono tanto cara alla sintassi vittoniana e si prepara l'imposta mistilinea

del tiburio. Nel terzo strato a riconfermare l'aspirazione di ogni parte a una sua autonoma centralità e nello stesso tempo il rifiuto di una astratta isotropia, la volta della navata viene coronata con una volta semiellittica lunettata orientata lungo l'asse trasverso e quindi dialetticamente opposta al tiburio altissimo di cui replica « in sordina » la carica luministica.

Il punto di arrivo di Vittone in ordine alla fusione dei modelli è nella chiesetta di Villanova di Mondovì che per la complessità dei problemi affrontati e la chiarezza delle soluzioni può essere messa a confronto con alcuni dei più prestigiosi edifici europei del Settecento. Qui il tiburio ottagonale torna ad essere il centro visivo della chiesa mentre il presbiterio è ospitato nella dilatazione concava di uno dei quattro bracci dello schema cruciforme; nondimeno il percorso fondamentale di accesso influenza la struttura rendendola disomogenea sui due assi. Ciò avviene per la variazione degli intervalli che raccordano il baldacchino centrale con le terminazioni absidali, convessi lungo l'asse maggiore e concavi lungo l'asse trasverso. Il risultato è una coesistenza armonica di centralità e longitudinalità e un effetto di continua reciproca metamorfosi. È estremamente indicativo della poetica vittoniana il fatto che questa metamorfosi avviene per confronto di strutture sovrapposte a secondare una tendenza naturale e spontanea, squisitamente personale, a leggere in verticale la struttura e a suggerire questo tipo di lettura come il più adatto alla tipologia del tempio cristiano.

Il rapporto tra interno ed esterno della tipologia religiosa.

Anche rispetto al problema del rapporto tra configurazione esterna ed interna Vittone è in rapporto dialogico con i maestri mitteleuropei a mezzastrada tra il sistema adottato da Neumann che involucra i complessi organismi mistilinei in semplici volumetrie prismatiche ed il sistema dientzenhoferiano che tende a tradurre fedelmente in termini di masse ondulate il complesso giuoco degli spazi interni. La chiesa di Villanova di Mondovì appartiene al primo tipo mentre esempi tipici del secondo sono S. Chiara a Bra e le parrocchiali di Borgo d'Ale e di Grignasco. Mentre però nella semplificazione Vittone cade nella incertezza e non riesce a risolvere in modo soddisfacente l'innesto tra facciata e organismo giungendo al paradossale effetto di paravento della facciata di Rivarolo Canavese, nel perseguire la organicità tra interno ed esterno egli raggiunge risultati altissimi che definiscono il suo con-

tributo originale alla soluzione del problema più generale. Soprattutto a Grignasco il trapasso tra organismo e facciata avviene senza soluzione di continuità con un semplice cambio di aggettivazione dei piani rivolti verso l'ingresso dove all'accrescersi intorno all'asse compositivo del valore di « invito » corrisponde la metamorfosi, ritmata in tre tempi, della membratura verticale da semplice fascia a colonna a tutto tondo.

Il tema della luce.

Il confronto con gli ideali e le conquiste degli architetti delle generazioni precedenti diventa più semplice e incisivo quando ci si riferisce a quella che possiamo considerare la qualità più personale delle architetture vittoniane e cioè al sistema di illuminazione e al conseguente rapporto che viene a crearsi tra fonti luminose e struttura statica.

Anche in questo caso la enunciazione del problema affrontato e risolto da Vittone va ricercato nella eredità della cultura romana del Seicento e nella autonoma rielaborazione guariniana.

Il sistema di camere di luce inaugurato da Borromini nell'Ora-torio dei Filippini (con il dispositivo a lanterna posto sopra la porta di ingresso dal cortile) sviluppato sapientemente in S. Giovanni in Laterano e portato avanti alla fine del secolo dal Gherardi e nel Settecento da Juvarra e dal Sardi è di capitale importanza per illuminare gli sviluppi delle illuminazioni riflesse di Vittone così come lo è l'introduzione borrominiana delle finestre nell'intradosso della cupola di S. Ivo. Sono due accorgimenti che riportano la luce nella struttura a un livello di nuova complessità e introducono la poetica del flusso luminoso guidato e della controllata riflessione dei piani di luce.

Anche la « luce alla Bernini », basata sul flusso radente e sulla fonte luminosa nascosta è tra gli ingredienti indispensabili della complessa tecnica vittoniana ma non è mai applicata letteralmente ad esaltare scenograficamente uno sfondo scultoreo.

La specificità del luminismo vittoniano va ricercata nella sistematizzazione del principio juvarriano del « controllo » applicato dal maestro messinese nelle cappelle della chiesa di Venaria e nel Carmine. Il flusso luminoso attraverso le dorature colpisce direttamente l'occhio dell'osservatore ma appare schermato da un ostacolo che lo nasconde parzialmente e perciò stesso si trasforma a sua volta in una struttura a contorno luminoso. È il caso degli archi sormontati da un timpano della chiesa del Carmine che si

ritrovano quasi costantemente nelle rotonde vittoniane e in particolare a S. Chiara di Bra e a Borgo d'Ale dove due putti reggi-corona sembrano offrire al flusso luminoso un traguardo da attraversare. È il caso anche dei raggi solari materializzati del Vallinotto e di S. Bernardino a Chieri dove il motivo berniniano della luce incidente acquista inedite connotazioni.

Rispetto ai maestri del tardo-barocco mitteleuropeo la ricerca luministica di Vittone si colloca in una posizione marginale ma non per questo meno significativa. Mentre domina incontrastata nelle esperienze più avanzate la tendenza ad abbassare le fonti luminose riducendo l'involucro parietale a una ingabbiatura trasparente Vittone sviluppa la sua teoria del «centro luminoso» circondato da avvolgimenti di satelliti a formare una costellazione simmetrica.

Dove i maestri europei collocano le grandi allegorie pittoriche rinunciando ad esprimere la trascendenza in termini puramente architettonici Vittone cerca ostinatamente come Guarini di forzare i limiti semantici dell'architettura. Diversamente da Guarini però le sue volte forate sono solo intrecci di membrature nate da una applicazione sistematica di un principio geometrico ma involucri plasmati con empirica spregiudicatezza a rappresentare una dualità tra materia e luce sempre sul punto di annullarsi nella metamorfosi.

Le affinità più marcate si riscontrano in questo caso nelle opere di Kilian Ignaz Dientzenhofer per l'uso sistematico delle luci diagonali (S. Giovanni sulla roccia a Praga, S. Clemente a Odolená Voda, S. Maria Maddalena a Karlovy Vary) e soprattutto nella chiesa di pellegrinaggio di Nitzau (1720) in cui lo scavo luminoso attorno ai pilastri di sostegno della cupola e le finestre ovali del tiburio sono così vittoniani da giustificare l'ipotesi di una utilizzazione da parte del maestro torinese dell'esempio dientzenhoferiano. Assai più probabile e significativa è tuttavia in questo caso l'ipotesi di una coincidenza, resa possibile dalle comuni premesse conoscitive che affondano le loro radici nel «sistema barocco» o meglio ancora in quella linea di sviluppo che da Borromini, attraverso Guarini conduce a Neumann riunendo quelle opere che all'interno del sistema barocco si distinguono per la radicale novità della struttura spaziale.

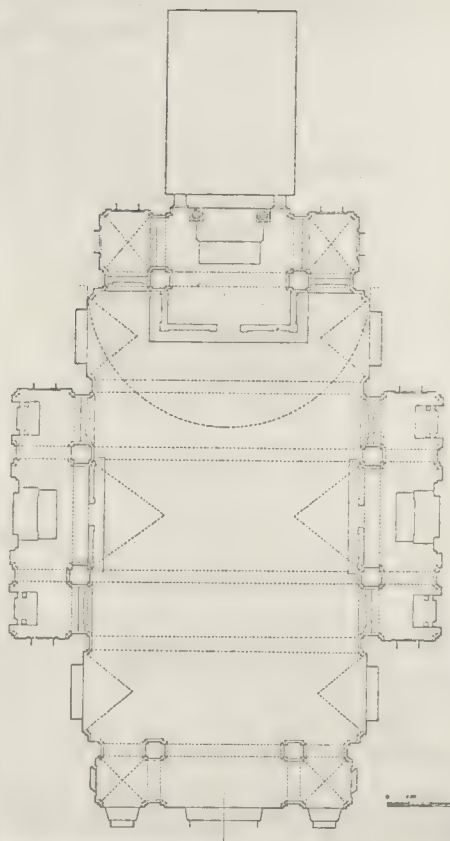
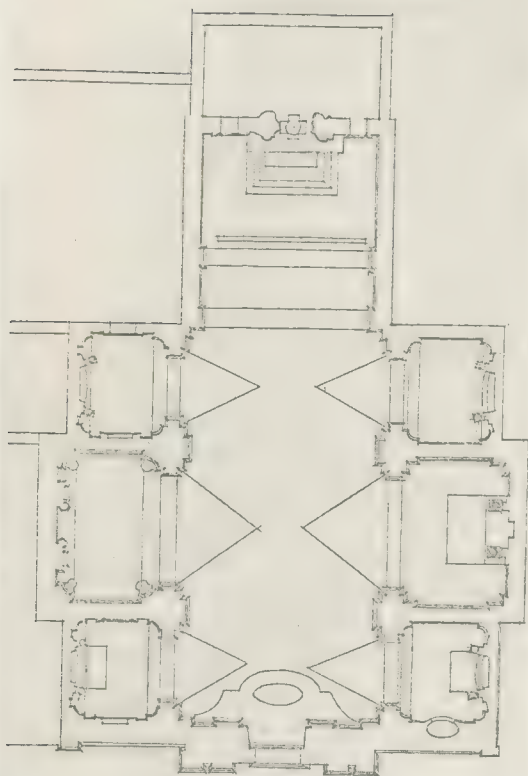


Fig. 1. - Roma, chiesa di S. Francesco da Paola ai Monti. Pianta. Fig. 2. - Caprarola, chiesa di S. Teresa. Pianta.

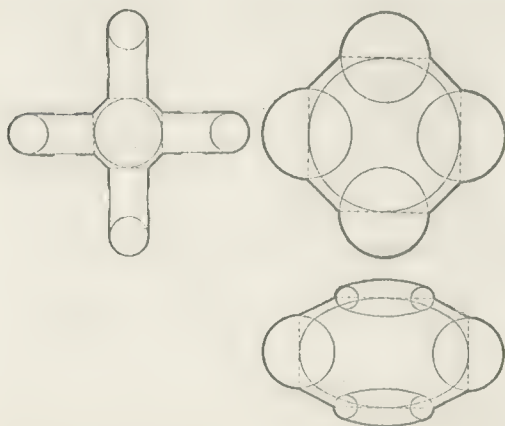


Fig. 3. - Schemi planimetrici di S. Pietro in Roma, S. Maria della Consolazione in Todi e S. Carlo alle 4 Fontane in Roma.

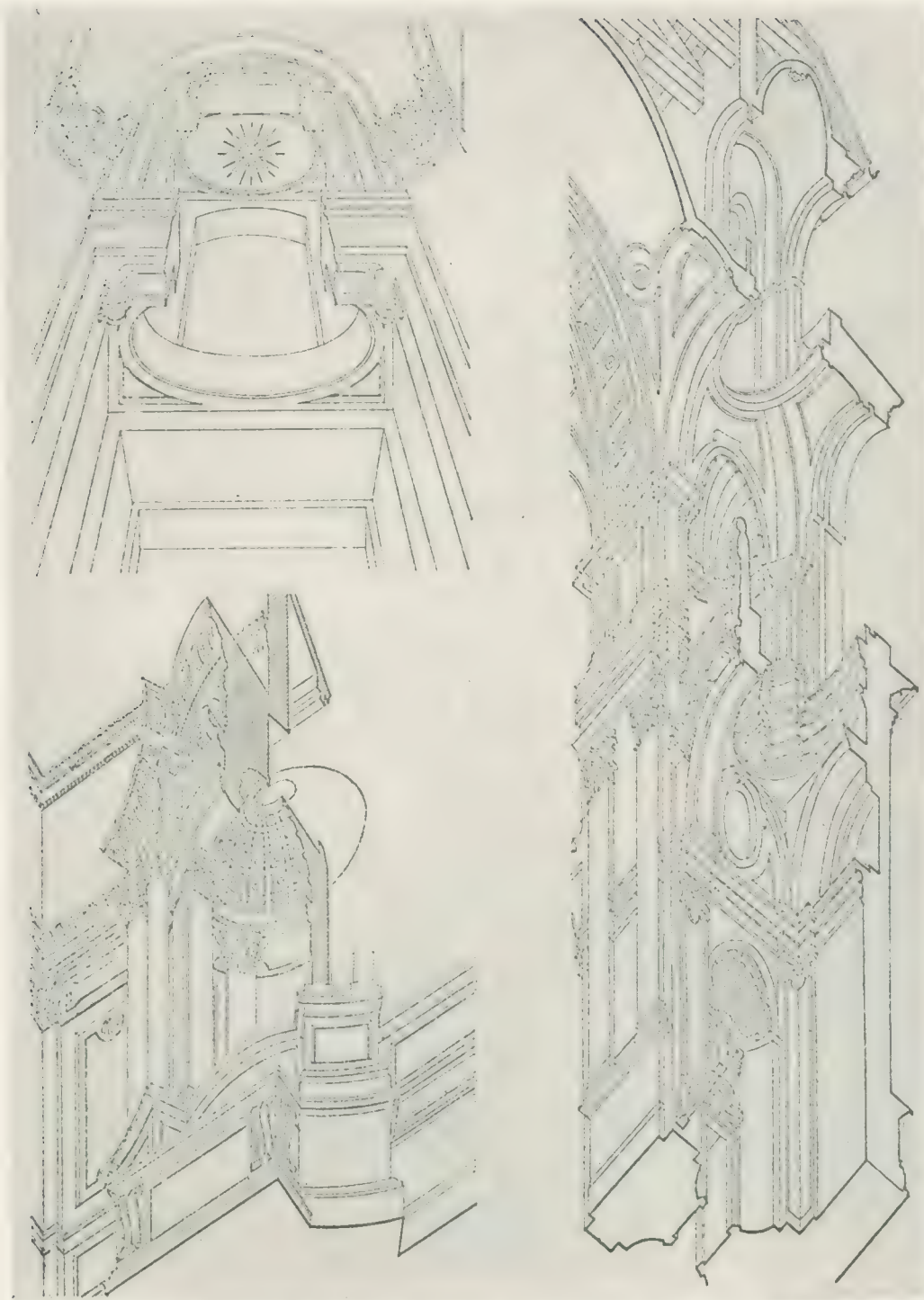


Fig. 4. - Esempi di « camere di luce » nel convento dei Filippini in Roma, nella cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria in Roma e nella chiesa del Carmine in Torino.
Disegni assonometrici.

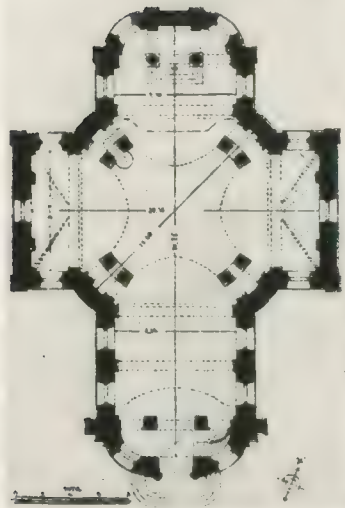


Fig. 5. - Kitzingen, chiesa di S. Croce.

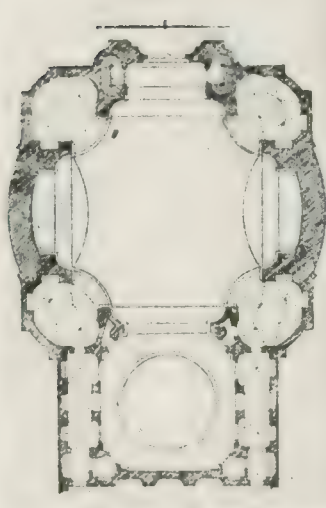


Fig. 6. - Ingolstadt, chiesa dei Francescani.

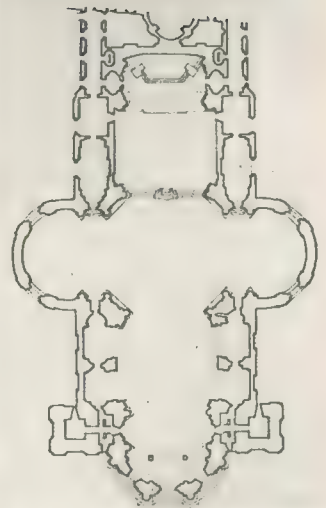


Fig. 7. - Ottobeuren, chiesa dell'abbazia benedettina. Pianta.

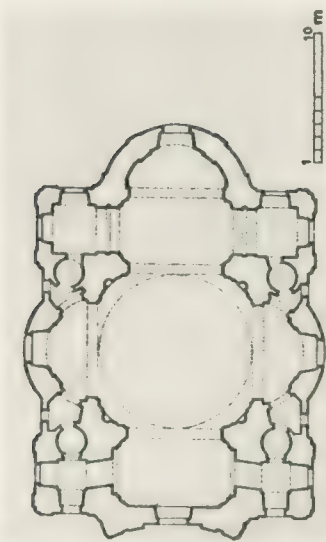


Fig. 8. - Nicov, chiesa di pellegrinaggio. Pianta.

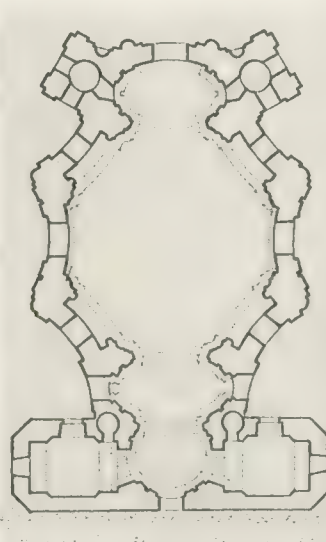


Fig. 9. - Praga, S. Giovanni sulla Roccia. Pianta.

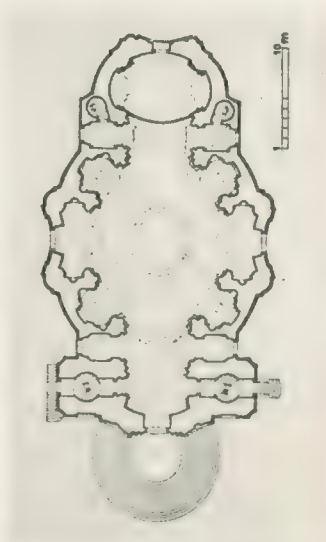


Fig. 10. - Karlovy Vary, Santa Maria Maddalena. Progetto.

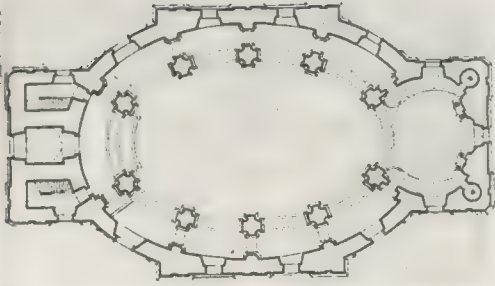


Fig. 11 - Steinhausen, santuario. Pianta.

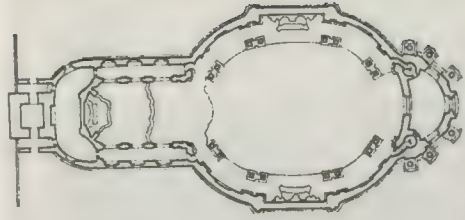


Fig. 12. - Wies, santuario. Pianta.

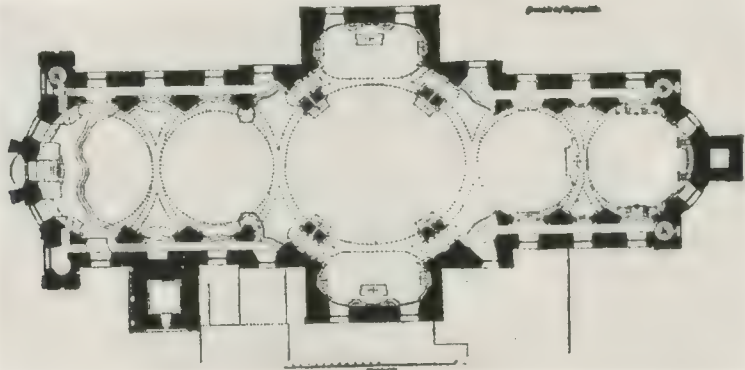


Fig. 13. - Neresheim, santuario. Pianta.

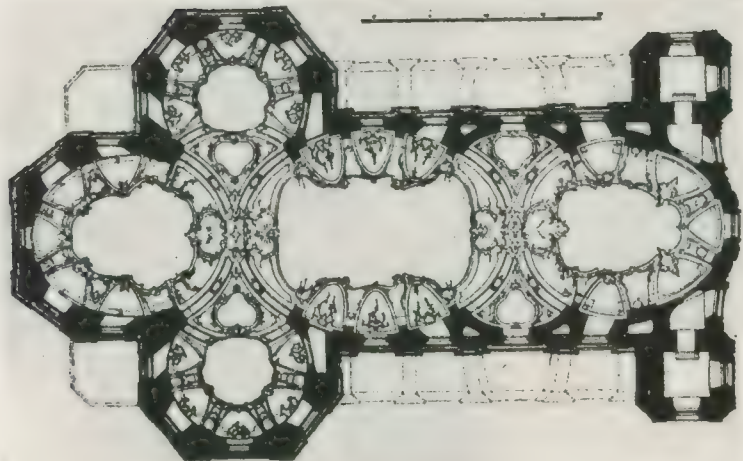


Fig. 14. - Vierzehnhelligen, santuario. Pianta.

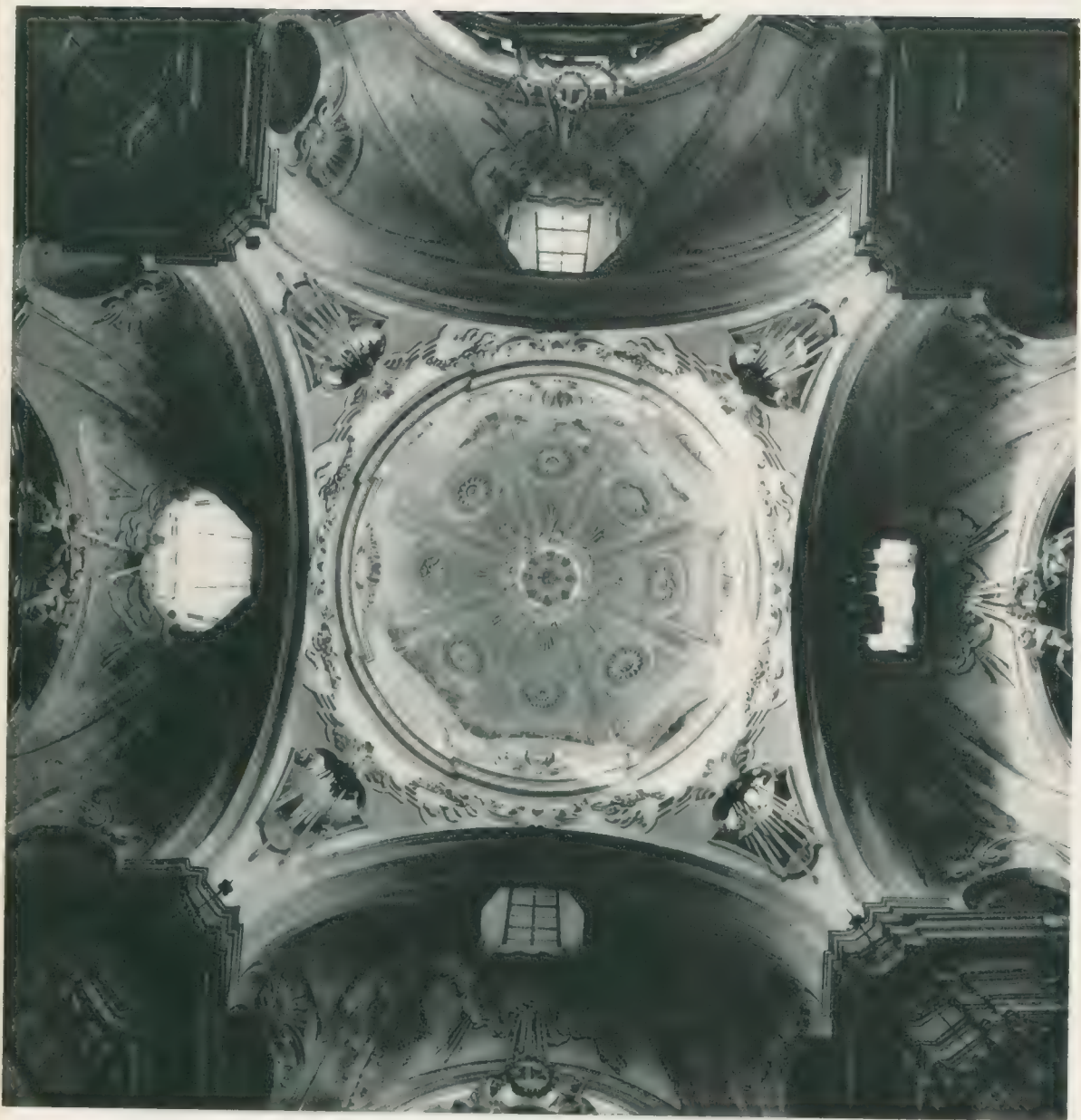


Fig. 15. - B. Vittone. Chieri, S. Bernardino. Veduta dal basso della cupola.



Fig. 16. - B. Vittone.
Santuario del Valinotto.
Veduta dal basso della
cupola.



Fig. 17. - B. Vittone.
Torino, S. Maria di Piazza.
Scorcio della coper-
tura.



Fig. 18. — B. Vittone.
Grignasco, parrocchiale.
Interno.

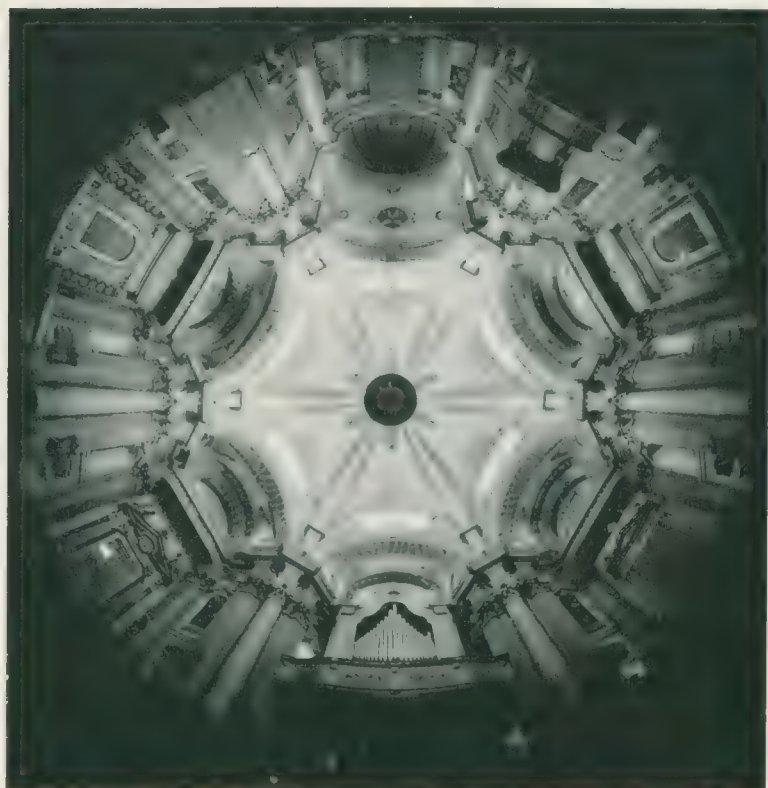


Fig. 19. — B. Vittone.
Grignasco, parrocchiale.
Veduta generale dal
centro.

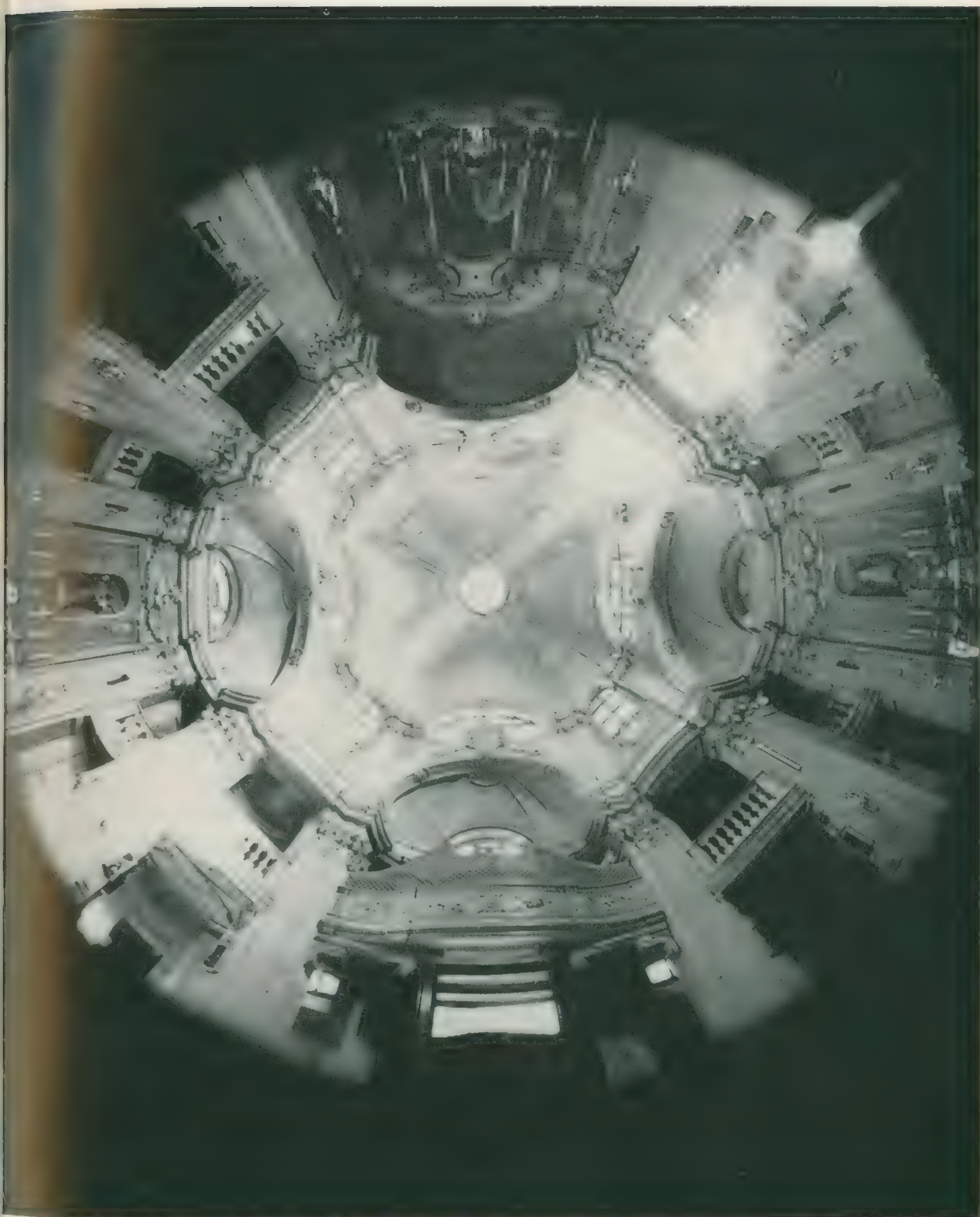


Fig. 20. - B. Vittone. Torino, S. Chiara. Veduta della copertura dal centro.

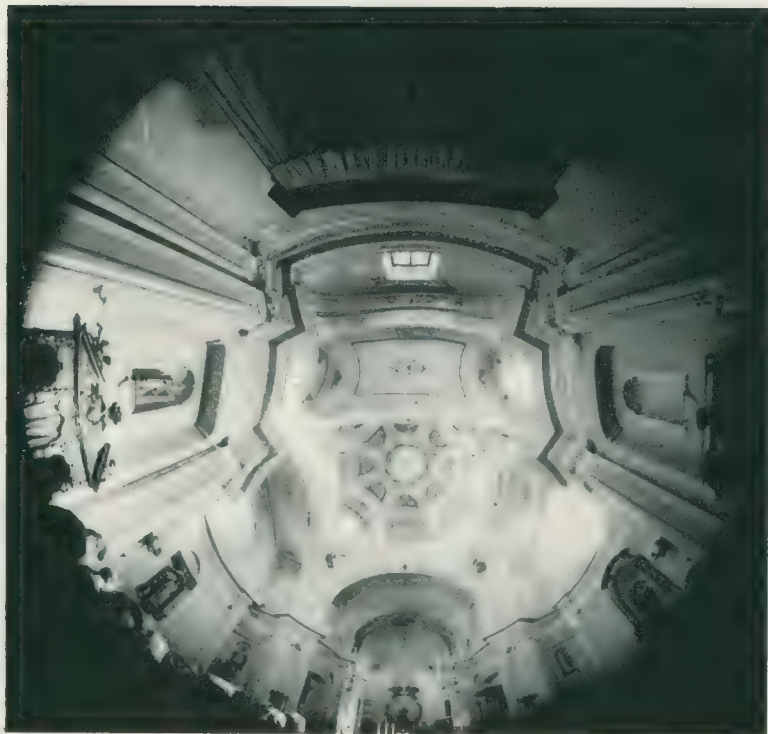


Fig. 21. — B. Vittone.
Villanova di Mondovì,
parrocchiale. Veduta
della cupola.



Fig. 22. — B. Vittone.
Villanova di Mondovì,
parrocchiale. Veduta del
presbiterio.



Fig. 23. - B. Vittone. Nizza, San Gaetano. Interno.



Fig. 24. - B. Vittone.
Borgo d'Ale, parroc-
chiale. Scorcio di una
cappella.



Fig. 25. - B. Vittone.
Borgo d'Ale, parroc-
chiale. Interno.

Fig. 26. – B. Vittone. Parrocchiale di Grignasco. Pianta.

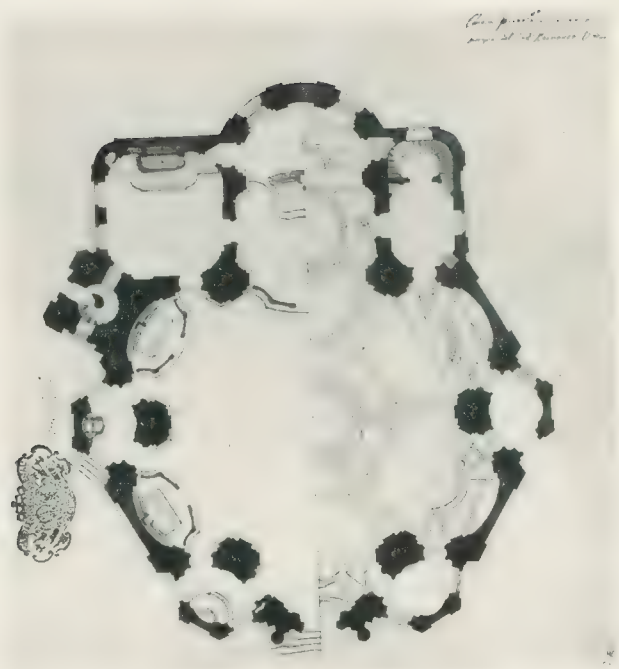


Fig. 27. – B. Vittone. Parrocchiale di Grignasco. Veduta esterna.



Fig. 28. - B. Vittone.
Bra, Santa Chiara. Par-
ticolare della copertura.



Fig. 29. - B. Vittone.
Borgo d'Ale, parroc-
chiale. Esterno.



Fig. 30. — B. Vittone. Villanova di Mondovì, parrocchiale. Esterno.



Fig. 31. — Progetto per una chiesa a Torino per i Ministri degli infermi (dalle « Istruzioni diverse » di B. Vittone.

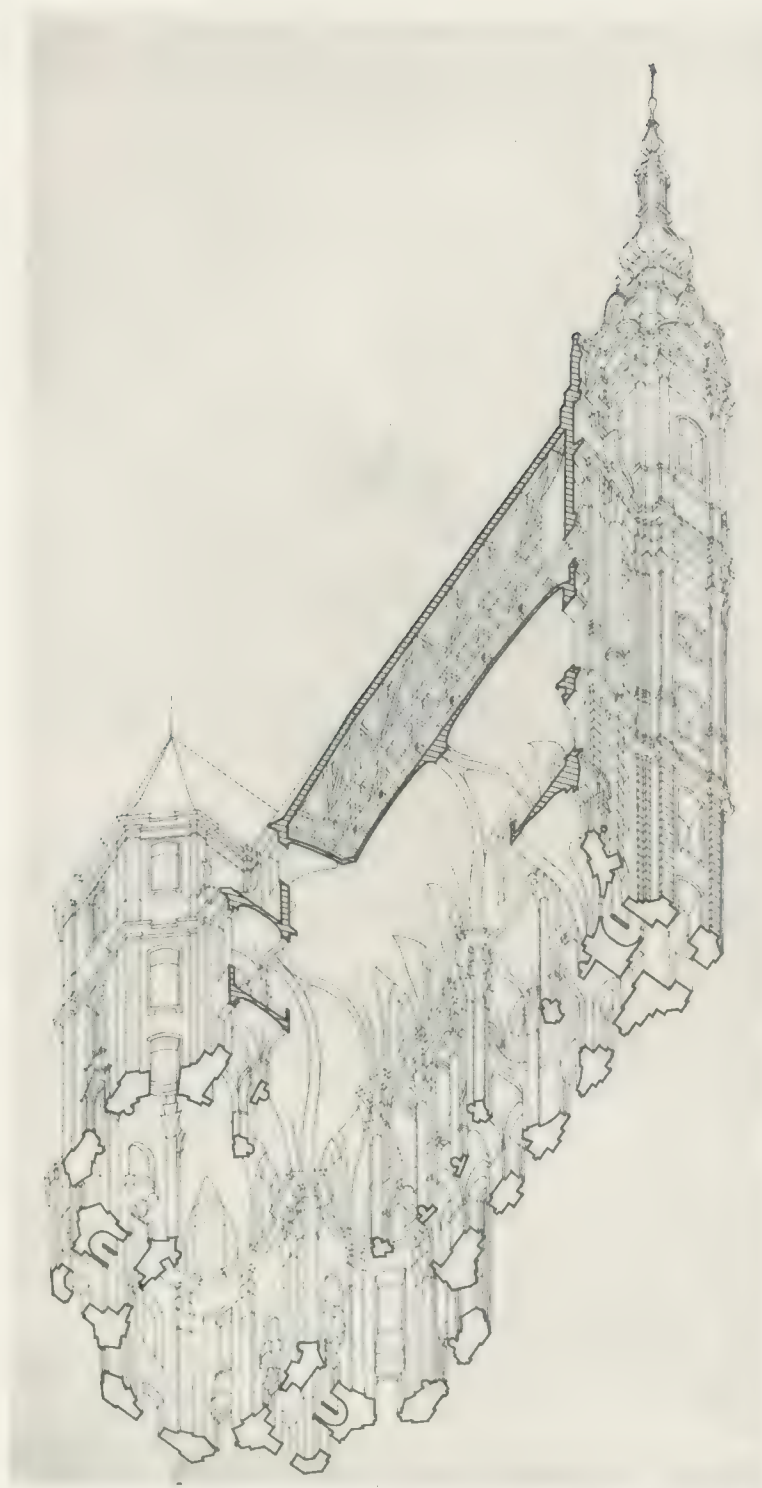


Fig. 32. – Vierzehnhei-
ligen, santuario. Asso-
nometria.

III

DOCUMENTI ED ATTRIBUZIONI

- C. BRAYDA, *Documentazioni ed attribuzioni di edifici vittoniani.*
- B. SIGNORELLI, *Vittone a Pinerolo.*
- N. CARBONERI, *Attribuzioni e documenti Vittoniani.*
- A. LANGE, *Disegni originali di Bernardo Vittone per la chiesa e monastero di Santa Chiara di Torino.*
La « speciosissima » cappella del castello della Salza a Marene.
Due interventi di Bernardo Vittone in materia di acque.
- U. BERTAGNA, *Disegni e documenti inediti di Bernardo Vittone conservati nell'Archivio di Stato di Torino.*
- A. BELLINI, *Un'opera sconosciuta di Bernardo Vittone: la cappella di San Secondo nella omonima chiesa di Asti.*

CARLO BRAYDA

DOCUMENTAZIONI ED ATTRIBUZIONI DI EDIFICI VITTONIANI

Nel corso di ricerche generiche su alcuni collaboratori e seguaci del Vittone ho avuto l'opportunità di puntualizzare l'effettiva partecipazione dell'Ingegnere a certi progetti e costruzioni che nei registi hanno datazioni ancora incerte o non sono menzionati; esponendo ora i risultati di tali ricerche li illustrerò, nei limiti del titolo di questa comunicazione, documentando per i singoli edifici:

- la situazione precedente l'intervento del Vittone,
- i motivi che hanno dato origine all'incarico professionale,
- la qualità del committente,
- la partecipazione al progetto e alla costruzione di eventuali collaboratori,
- le ragioni della mancata realizzazione di alcuni progetti,
- le vicende degli edifici dopo il 1770.

La documentazione proviene dagli Archivi di Stato in Torino, dall'Archivio della Curia Vescovile di Ivrea, dagli Archivi Storici Comunali e da quelli Parrocchiali di varie località, nonché dall'Archivio della famiglia dei Conti Novarina di San Sebastiano e da quello degli Eredi del Professor Rodolfo in Carignano.

La riproduzione dei disegni originali è stata integrata da grafici tratti da rilievi eseguiti dal sottoscritto e dagli Architetti Dario Sesia ed Anna Maria Talanti; alle ricerche riguardanti il Collegio delle Province ha validamente contribuito Bruno Signorrelli che, inoltre, continuando personali indagini sui tre lavori del Vittone a Pinerolo oggetto di un breve cenno nella comunicazione fatta al Convegno, le ha ulteriormente sviluppate assumendosi poi anche l'onere di ritrascriverne ab imis le risultanze.

I. *Torino: il collegio delle province.*

L'attribuzione al Vittone dell'edificio di Piazza Carlina, originata dalle notizie e dai disegni pubblicati nelle *Istruzioni Diverse* e comunemente accettata, non è stata finora confermata da documenti d'archivio. Dai risultati, non definitivi, delle ricerche sulle vicende del Collegio durante il ventennio compreso fra il 1729 ed il '48, parrebbe anzi che nel periodo della redazione dei progetti eseguiti per dotare l'Istituto di una propria sede, e cioè fra il 1736 ed il '38, non vi sia stata un'effettiva partecipazione del Vittone ai lavori; inoltre parrebbe che nel decennio tra il 1738 ed il '48 il Collegio non abbia avuto necessità di espandersi e che pertanto il nostro Ingegnere non sia stato in quel periodo incaricato di progettare quell'ampliamento che, secondo il disegno della Tavola XXXVII delle *Istruzioni Diverse*, avrebbe esteso il Collegio fino ad occupare un'area doppia di quella primitiva.

Queste incertezze derivano dall'impossibilità di consultare documenti archivistici, da considerarsi perduti per eventi bellici, per cui risultano lacunose la ricostruzione delle vicende iniziali del Collegio e l'identificazione della sua prima sede in una casa d'affitto, e di difficile interpretazione tutto ciò che concerne i lavori di adattamento compiuti prima dell'insediamento dell'istituzione nel palazzo di Piazza Carlina.

Con una Patente datata Torino 18 agosto 1729 (1) Vittorio Amedeo II essendo « in prossima disposizione di stabilire in questa Città un Coleggio per il mantenimento di cento giovani de nostri Stati, li quali sendo per una parte ugualmente ingegnosi, che vogliosi d'applicarsi allo studio delle lettere, siano per l'altra destituiti dei mezzi necessari a coltivare tal loro lodevole inclinazione per la povertà delle loro case » conferì lo « Ufficio di Protettore del Coleggio predetto al Conte Francesco Giacinto Gabaleone di Salmour ». Prima cura del Conte fu quella di trovare una sede atta ad ospitare provvisoriamente i cento convittori ed il personale addetto al *Collegio dei Giovani Poveri degli Stati di S. M.* e la scelta cadde su una casa d'affitto di proprietà dei Padri Filip-pini.

Alla diligenza di questi Padri, che in quegli anni stavano costruendo la loro chiesa e convento e tenevano una rigorosa contabilità, dobbiamo le seguenti notizie tratte da un « Libro nel quale è registrato tutto il ricevuto d'anno in anno per la Fabrica da'

(1) A. S. T. Sez. Riunite: Patenti e Biglietti N° 7 1725 in 1730 f° 39.

Depositarij o sijno custodi pro tempore de' denari appartenenti alla Fabrica » (1).

In questo libro furono anche segnate le somme pagate dalle R. Finanze per l'affitto della casa suddetta la cui prima registrazione risulta: « 1730 li 2 luglio per due semestri delle Lire 800 oltre le duemila di fitto del Collegio delle Province, assegnate dette Lire 800 annue per le spese della fabbrica, e del medesimo Collegio per decreto delli 30 agosto 1729 ». Specifico che questo decreto fu una disposizione amministrativa interna dei Filippini per il riparto della somma annua di Lire 2.800 ad essi versata dalle Finanze per l'alloggio di 100 Convittori. Ulteriori registrazioni relative ad entrate semestrali di Lire 400 compaiono fino al 1736. La sistemazione in una casa d'affitto, che doveva avere carattere provvisorio e durò invece sette anni, divenne così inadeguata alle esigenze della comunità che nel 1736 il Conte di Salmour Protettore dei Collegi presentò al Re un « Progetto per la fabbrica del Collegio delle Province » composto da una relazione corredata da disegni nella quale indicò i siti adatti per costruirvi il nuovo edificio (2).

Nella lunga relazione sono descritte le tragiche condizioni dei Convittori costretti a vivere in una casa d'affitto incomoda, risserrati « in un albergo costruito per tutt'altro disegno, che per uso di una Comunità sì numerosa » ove era difficile regolare la disciplina « e la sanità de' Giovani medesimi, li quali affaticati dall'applicazione continua senza respiro d'aria aperta frequentemente si ammalano; e tutti gli anni nel corso di pochi mesi di studio n'è rimasto morto qualcuno, e per lo più quelli di miglior indole ed aspettazione per mali attribuiti da' medici alla sovraccennata cagione ».

I siti convenienti per il nuovo edificio dovevano, secondo il Protettore, soddisfare a quattro diverse condizioni e cioè:

- essere non troppo lontani dall'Università,
- avere una capacità sufficiente,
- essere tali che la costruzione non recasse pregiudizio alla popolazione civile ed al Commercio,
- non richiedere una spesa eccessiva.

(1) A. S. T. Sez. I^a Pubblica Istruzione Mazzo I^o Regolari, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo. Le registrazioni vanno dal 1711 al 1766 e di esse ha trattato G. CHEVALLEY in *Vicende costruttive della Chiesa di San Filippo Neri in Torino* nel « Boll. stor. bibliogr. subalpino » 1942, XLIV, nn. 1-4.

(2) A. S. T. Sez. I^a Pubblica Istruzione Mazzo I^o N^o 4.

Nella Relazione furono proposti quattro siti descritti con i loro pregi e difetti, e precisamente:

— uno in via della Zecca, comodo per l'Università, ma occupato da due case abitate da persone civili, il che avrebbe richiesto una forte spesa per l'acquisto, demolizione e riedificazione; per queste ragioni il Protettore non fece eseguire per questo sito alcun disegno formale,

— un altro da scegliersi fra « uno dei quattro siti, che si suppongono fabbricabili in Piazza Carlina », prossimo all'Università, economico, avrebbe dato luogo all'inconveniente di interrompere con un edificio di Comunità una catena di nobili Palagi,

— due altri siti si trovavano fra via Po e via della Zecca: uno al di là dell'Ospedale della Carità dietro la casa del Tarino, con sito vuoto destinato a rustico o giardino della casa, il tutto occupato dalle Gabelle per l'uso dei Tabacchi; l'altro vicino ad esso nel luogo ove in passato esisteva la fabbrica dei vetri e prossimo ad un'aia affittata dalle Gabelle per il « secamento della Foglia del Tabacco ».

Nella Relazione si trovano continui riferimenti a planimetrie e disegni di progetto, a calcoli di spesa e ad interessi di capitali, ma purtroppo la perdita dei grafici, oltre a rendere difficile l'interpretazione di alcune frasi, ci priva soprattutto della possibilità di conoscere i nomi dei Misuratori e degli Architetti che certamente firmarono i disegni ed i preventivi di spesa.

Il Protettore trattò anche del numero dei Convittori e delle spese di fitto con queste parole: « se il fitto che si pagava in prima ai PP. di San Filippo per 100 Convittori di Lire 2.800 coll'aumento d'alloggiamento per altri 60 Giovani ha bisognato sopportare l'accrescimento sino a 5.000 Lire, non sarà sproporzionato il fitto di 8 in 10 mila Lire, allorquando con ciò si abbia l'alloggiamento più comodo e spazioso per 300 e più soggetti ».

Fra le località proposte dal Conte di Salmour fu scelta piazza Carlina escludendo però l'idea di erigervi un edificio su uno dei quattro siti occupati dai magazzini dei foraggi militari e del mercato dei vini, siti che per la forma stretta ed allungata erano già stati giudicati inadatti dal Protettore perché « non vi si può avere né aria interna, né abitazione per quella quantità di Persone, a cui già attualmente mostra di dover salire il numero di Convittori ».

Restava quindi un'unica soluzione possibile per insediare il Collegio in Piazza Carlina e cioè quella di adattare a tale uso uno

degli edifici posti lungo il perimetro della piazza; a tale scopo non si prestavano certamente né il Convento delle Canonichesse Lateranensi con la vicina chiesa di Santa Croce, né l'Albergo di Virtù, e probabilmente neppure i palazzi eretti sui disegni di Amedeo di Castellamonte, di Michelangelo Garove, del Roero di Guarene, del Javarra, che costituivano la già citata «catena di nobili palagi» che non si voleva interrompere. La scelta cadde sulla casa di proprietà del Medico Molineri particolarmente adatta allo scopo e così descritta nella R. Patente 25 maggio 1737 di cui riassumo i punti principali (1):

«Dopodiché furono aperti nella p̄nte Città li quattro Collegi delle Province per intrattenervi a carico del n̄ro Erario cento di quei soggetti, alli quali per le loro poche facoltà non sarebbe altrimenti possibile di rimanervi per tutto quel tempo, che si richiede a compier l'intiero Corso de Studj stabilito per ogni facoltà, sulle rieterate supplicaz.ⁿⁱ che ci furono fatte da più Padri di Famiglia, unimmo ancora alli med.^{mi} Collegi, e sotto le stesse regole quello de' Pensionarj, ... Quindi sendo noi stati informati che il medico Molineri è disposto a far vendita agli stessi Collegi della Casa, che possiede nalla p̄nte Città in Piazza Carlina, la quale e per l'opportunità del sito, e per la sufficiente grandezza sua può facilmente ridursi in stato valevole ad alloggiare non solo i Cento sudetti, ma li Pensionarj ancora, e quelli altri pure non pochi, li quali nel numero di essi richiegono instantem.^{te} d'essere ricevuti, abbiamo approvato che si faccia dalli sudetti Collegi l'acquisto della detta casa, ... abbiamo appoggiato, ed appoggiamo al Conte di Salmour ... l'incumbenza, e l'autorità di trattare, e di conchiudere ... l'accompria di d.^a Casa sotto il prezzo, patti, e Condizioni,

(1) A. S. T. Sez. Riunite: Patenti Controllo Vol. 13 f° 101 e Biglietti Regi 1733 a 1744 f° 28. Per quanto riguarda il Medico Molineri si veda F. RONDOLINO, *Vita Torinese durante l'Assedio 1703-1707*, Torino 1906 (estratto dalle «Campagne di guerra in Piemonte 1703-1708» R.^a Deputazione di Storia Patria Vol. 70 Parte Miscellanea T. I°) ove fra i Medici Condotti stipendiati dal Comune di Torino per il Servizio dei Poveri è elencato un Molineri alla data 1694. Tale sommaria indicazione non autorizza a identificarlo con Cesare Antonio Molineri, torinese, Medico Anziano dei Poveri della Città, vivente giubilato nel 1757, citato da GIAN GIACOMO BONINO in *Biografia Medica Piemontese* Torino 1824 come autore dell'opuscolo «Brevis Epigraphe, in qua apparet quot nati sint, quotque decesserint Augustae Taurinorum ab anno 1749 ad annum 1755: quo morbo interierint, quique morbi iisdem annis potissimum grassati sint. Accedunt quaedam observationes medicae. Auctore C. A. Molinerio Taurinensi, Philosophiae et Medicinae Doctore, veteris Collegii Socio, nec non Medico seniori Pauperum hujus Urbis jubilato. Lugani 1757».

che stimarà essere più utili, e vantaggiose, e colle Cautelle necessarie, e perché ad effetto di ridurre la med.^a Casa in quel bon Ordine, e distribuirne gli appartam.^{ti} in quell'adeguata forma, che si conviene, ... egli è indispensabile di variarne in qualche parte l'interna disposizione, e di farvi quelle fabbriche che si vogliono per il nuovo uso, a cui sono destinate, perciò ... diamo al med.^o Conte piena autorità di ordinare, e di far eseguire dentro, ed attorno la medesima casa tutti que' Cambiam.^{ti}, che secondo il giudizio de più periti, stimarà essere necessarij, e convenienti a questo fine, ... ».

Tralascio le minute disposizioni per il finanziamento dell'operazione contenute in questa Patente e in un R.^o Biglietto 27 settembre 1738, data in cui i lavori di sistemazione della casa Molineri erano praticamente ultimati. Infatti secondo le Memorie del Cavaliere Orioles i Provinciali nel mese di settembre del 1738 vennero trasferiti dai Filippini a Piazza Carlina (1) ed, inoltre, il 6 ottobre del '38 Carlo Antonio Bussi, Architetto pubblico della Città, e Misuratore provvisto d'una delle 50 Piazze stabilite per Torino, eseguì le misure e l'estimo di una muraglia divisoria e comune fra il Collegio e la proprietà, sita a ponente, del Conte Vittorio Amedeo Costa della Trinità, muraglia che era stata riedificata e rialzata dai Capo Mastri Impresari della fabbrica del Collegio Carlo Francesco Bettini e Domenico Cantone con una spesa di Lire 557 soldi 6 denari 8 più Lire 9 per fede di misura ed estimo.

Tale spesa venne poi rimborsata per metà dal Conte della Trinità come risulta dalla Quietanza fatta con pubblico Istromento dal Notaio Giovanni Domenico Musso li 26 Novembre 1744 (2). Gli altri lavori vennero eseguiti anch'essi in pochi mesi come risulta da un « Ristretto di spese nella nuova casa de' Reali Collegi e rimostranza sovra di esse » datato 25 febbraio 1739 e nel quale è registrato (3):

Compra delle case del Medico Molineri zio e nipote Foloneri, e Negoziante Lepinasse	L. 95.844
Spesa nella Fabbrica fra li Mastri Impresarj da muro e da legno, di Ferramenta, Piccapietre Solarj ed ogni avarizia, e Maestranze per ridurre le cose in buon essere	L. 95.599
	L. 191.443

(1) Biblioteca Reale Torino: Storia Patria 932 Memorie del Cav. Orioles.

(2) A. S. T. Sez. Riunite: Atti notarili della Provincia di Torino, Minutaro del Notajo Gio. Dom.^{co} Musso per l'anno 1744 f^o 320 e f^o 322 ed anche in A.S.T. Sez. I^a Istruzione Pubblica Torino Collegio delle Province Mazzo 1 « Quittanza del Real Collegio delle Province a favore del Conte della Trinità ... ».

(3) A. S. T. Sez. I^a Istr. Pubbl. Torino Coll. delle Pr. Mazzo 1 N^o 9.

Pur ignorando la durata delle trattative d'acquisto degli immobili ed il tempo richiesto dal trasloco degli inquilini, si può pensare che qualche lavoro di sistemazione interna sia stato iniziato già verso la fine dell'estate 1737; tenendo però conto della tradizionale sospensione invernale dei lavori (15 ottobre-15 aprile) si deve ritenere che gli stessi durarono al massimo otto o nove mesi, tempo del tutto insufficiente per riplasmare architettonicamente, con la tecnica costruttiva allora in uso, una casa di quattro piani.

Lavori importanti non furono certo eseguiti negli anni seguenti sia perché l'edificio era occupato da una Comunità numerosa presente anche nei mesi estivi, sia perché mancavano i fondi per eseguire opere non strettamente indispensabili. Infatti la fabbrica e gli stessi miglioramenti rimasero ancora per molti anni ipotecati a favore dei creditori come risulta da una Patente del 1741 autorizzante il Preside del Collegio, Sacerdote Giobatta Lea, a contrarre nuovi debiti garantiti da nuove ipoteche per soddisfare i vecchi creditori che protestavano (1).

Un disegno dell'Architetto Ignazio Birago di Borgaro datato Torino 16 aprile 1748 e presentato al Conte di S.^t Laurent Primo Segretario di Stato per gli Affari Interni raffigura una planimetria del sito della casa del Conte della Trinità e di parte delle case vicine nonché una sezione del Collegio vista dal fondo del cortile guardando l'entrata (2) (fig. 1).

Confrontando alcuni elementi di questo grafico con quelli analoghi della Tav. XXXVII delle *I. D.* (usando l'avvertenza di ribaltare l'incisione della pianta per farne coincidere il lato maggiore con l'allineamento dell'attuale Via Accademia Albertina) si nota che le misure corrispondono, che le coperture a volte e solai dei locali verso il cortile differiscono lievemente, che la « vue du fond de la Cour en regardant l'Entrée » corrisponde architettonicamente alla veduta laterale del cortile nella Tav. XXXVII.

(1) A. S. T. Sez. Riunite Patenti e Biglietti n° 16 f° 80 li 7 marzo 1741.

(2) A. S. T. Sez. I^a Istr. Pubbl. 1748 Vetrina 31 « Plan de l'emplacement de la Maison de M.^r le Comte de la Trinité avec partie des Emplacements des Maisons voisines savoir au Septentrion les RR. Peres de S.^t Michel et M.^r l'Avocat Berton, a l'Orient M.^r le Comte de la Val et le College des Provinces, avec une coupe de ce dernier Battiment vue du fond de la Cour en regardant l'Entrée. Présenté a S. E. Monsieur le Comte de S.^t Laurent Premier Secrétaire d'Etat pour les Affaires Internes. Turin le 16 avril 1748. Par son tres Humble et tres obb.^c Ser.^r Birague de Bourgue ». Il disegno reca anche in alto a destra l'indicazione relativa alla sezione dell'edificio del Collegio « Coupe du College des Provinces vue du fond de la Cour en regardant l'Entrée faite sur les lignes 1.2.3.4. ».

Riassumendo: i documenti hanno rivelato i nomi di due architetti, Carlo Antonio Bussi e Ignazio Birago di Borgaro, e di due Capi Mastri Impresari, Carlo Francesco Bettini e Domenico Cantone, per attività riguardanti la sede del Collegio; ulteriori ricerche condotte passando in rassegna i nomi e le opere di una ventina di altri Ingegneri ed Architetti viventi ed operosi in Torino all'epoca del progetto del Conte di Salmour non hanno finora portato risultati soddisfacenti ai fini di un'attribuzione dell'edificio di Piazza Carlina.

Concludo quindi che, volendo restare entro i limiti della certezza senza entrare nel campo delle ipotesi, non è possibile identificare chi progettò la Casa Molineri prima del 1736, né chi diresse i lavori di sistemazione del Collegio fra la tarda estate del 1737 ed il settembre del '38; per quanto riguarda l'ineseguito progetto vittoniano di raddoppio del Collegio è lecito ritenere che l'incarico possa essere datato dopo il 1748.

II. *I cinque disegni di Foglizzo.*

I disegni originali di Santa Maria Maddalena di Foglizzo erano, già 50 anni fa, in uno stato di conservazione tale da renderne assai difficile con i mezzi tecnici in allora disponibili, una buona riproduzione fotografica. Incollati su tela trattenuta da due liste di cornici orizzontali e poi arrotolati presentavano forti increspature, fessurazioni e sollevamenti della carta che resero difficoltoso all'Olivero ricavarne con mezzi di fortuna (ricalcando cioè il disegno originale su un foglio di carta oleata fornitagli da un pizzicagnolo di Foglizzo) una pianta schematica che unitamente alla fotografia del disegno della facciata venne da lui pubblicata nel suo *Vittone* del 1920.

Circa 30 anni dopo il Rodolfo ottenne in prestito da Don Gera Prevosto di Foglizzo i cinque disegni vittoniani che furono esposti alla Mostra Alfieriana di Carignano del 1949 e che, prima della restituzione, furono diligentemente fotografati e misurati. Purtroppo anche le lastre della Fototeca Rodolfo subirono col tempo alcune alterazioni che impediscono una chiara riproduzione delle diciture e delle firme, ma a tali carenze è possibile supplire mediante le seguenti annotazioni che, grazie alla cortesia degli Eredi dell'esimio studioso, ho potuto trascrivere dalle Schede della Fototeca (figg. 2, 3, 4, 5, 6):

a) Disegno della Pianta senza dicitura, scala in Trabucchi, delineato in China, dimensioni del foglio (in metri) 0,51 per 0,45

e fra righe di delimitazione 0,478 per 0,394. Firmato dal Vice Intendente Fornery.

b) « *Facciata della Chiesa di Foglizzo* », scala in Trab., in China, dimensioni del foglio 0,53 per 0,45 e fra le righe 0,48 per 0,395. Firme: a sin. Fornery e a destra Ing. Bernardo Vittone.

c) « *Fianco Esterno della Chiesa di Foglizzo* », scala in Trab., in China, dimensioni fra le righe 0,393 per 0,475. Firme come sopra.

d) « *Profillo di Longo della Chiesa Parochiale di Foglizzo* », scala in Trab., in China, dimensioni del foglio 0,41 per 0,535 e fra le righe 0,374 per 0,474. Firme come sopra.

e) « *Profillo di Mezzo con la Veduta dell'Altar Maggiore e Capelle Lateralì Tanto grandi che Picole della Chiesa di Foglizzo* », scala in Trab., in China, dimensioni del foglio 0,49 per 0,435 e fra le righe 0,45 per 0,382. Firmato come sopra.

I disegni che si trovavano nell'Archivio Storico Comunale di Foglizzo dovrebbero attualmente essere in quello Parrocchiale al quale furono restituiti, nel gennaio del 1950, dopo la Mostra di Carignano.

Circa le vicende storiche e costruttive della chiesa, ed a rettifica di alcune lievi inesattezze riscontrate nella « *Storia di Foglizzo* » del Malvisi, riassumo i risultati delle ricerche compiute nell'Archivio Comunale sui Registri degli Ordinati originali a partire dal 1718 (1).

Il trecentesco campanile della chiesa minacciava rovina e per rimediare al pericolo, con Ordinato del 20 agosto 1720 « se-

(1) Una bibliografia più ampia di quelle indicate in opere anche recenti, si trova nella Scheda di questa chiesa redatta nel 1941 da A. LANGE e C. BRAYDA per il « *Catalogo dei Monumenti del Piemonte presso il Ministero della Pubblica Istruzione e la Soprintendenza ai Monumenti in Torino* »; a complemento e parziale rettifica delle notizie storiche di detta scheda e di quelle pubblicate da DON STANISLAO MALVISI nella *Storia di Foglizzo* (Ivrea 1922) si veda nell'ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI FOGLEZZO: Ordinati Vol. 146 « *Registri Ordinati Originali anni 1718 a 1723* » f° 47 e f° 48 e nel Vol. 148: fasc. 15 « *Registro degli Ordinati Originali anni 1739 al 1741* » e fasc. 17 per gli anni 1744 a 1747.

Il Malvisi, che cita documenti manoscritti che non ho potuto consultare, specifica per l'Ing. Castelli il nome *Giuseppe* mentre nell'Ordinato 1741, 16 ottobre, è nominato un Castelli *Tomaso*. Quest'ultimo, forse capo mastro, non è elencato nel Catalogo Brayda-Coli-Sesia « *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte* » (Torino 1963) ove tanto nell'Indice delle località e degli edifici sub voce *Foglizzo*, quanto nel Catalogo alle voci *Bertola Giuseppe Ignazio* (1676-1755), *Garove Michelangelo* (1650-1713), *Ghibert* (operoso nel 1728), *Castelli Giuseppe* (17.-1776), *Plantery Gian Giacomo* (1680-1756) manca qualsiasi riferimento all'operosità di questi ingegneri in Foglizzo prima dell'intervento del Vittone.

condo il parere e collaudaz.^{ne} (del) S. Ingegniere Bertolla » furono rimosse le campane e stabilito « di dar principio al nuovo Campanile secondo il disegno già fatto dal fu Capitano Garove » e terminato dopo la sua morte « dal S.^c Ingegniere di S. M. Ghibert ». I lavori furono eseguiti dal 1723 al 1728.

Nel Consiglio del 1739, 21 maggio fu proposto ai Congregati di « stimare di sulla necessità et utilità ... di dover divenire alla Costruz.^c di una nova chiesa Parochiale p. essere la med.^{ma} quantunque in parte ripparata in stato che minaccia rovina, d'una strettezza tale che non può capire il Popolo che suole portarsi alle Sacre Funzioni massime nelle Feste più solenni dell'anno ... ».

Nel 1740, 17 marzo il Sindaco riferì che essendosi « determinato e stabilito di dare principio alla Construzione di d.^a Fabbrica » fu ordinato « di fare transferire in questo luogo il S.^c Ingegniere Castelli per la formazione del disegno ». Successivamente seguirono disposizioni relative al finanziamento dell'opera, discussioni sulla vastità ed orientamento della nuova chiesa, nonché la demolizione della vetusta parrocchiale, a tre navate con 11 altari, cui erano aggregate varie Cappelle e un Oratorio.

Nel 1741, 14 marzo il Sindaco riferì « stante la diversità delle opinioni p. la situazione della nova costruenda parochiale per apasamento, e sodisfazione delli animi di tutti, e p. conciliazione de due sentimenti fra di loro contrarij, e discrepanti de Sig.^{ri} Ingegnieri Castelli, e Planteri p. la situazione pred.^a, havere la scorsa settimana d'ordine del Consiglio fatto chiamare dalla R.^c Città di Torino il S.^c Ingegniere Vittone ... p. vedere, e riconoscere il sitto migliore sovra cui deve erigersi la nova fabbrica sud.^a ... p. il che si è portato nel presente luogo, il giorno d'hieri il sud. S.^c Ingegniere Vittone, e visitato il luogo e sitto ... ha dato il suo sentimento in scritto, dal quale risulta essere più decorosa e di maggior comodo al popolo la formazione di d.^a nova chiesa cola facciata rivolta all'oriente ove al presente ritrovasi ed meglio come da suo parere ne consta, per il che chiede quanto sovra aprovarsi, e confermarsi, e come d.^o Ingegniere Vittone colauda la fondazione di d.^a Fabricha ... ».

Non ho trovato il Parere del Vittone del quale si parlò nuovamente in Consiglio nella seduta tenutasi otto giorni dopo; nel verbale del 22 marzo è chiarito che il giorno 14 era stato « accettato l'ultimo disegno formato dal S.^c ingen.^c Castelli visato Planteri ... statto etiandio Colaudo dal S.^c Ingen.^c Vittone ultimamente richiamato dalla R.^c Città di Torino ... » e che la spesa relativa a tale disegno sarebbe però risultata « eccessiva ed essor-

bitante ... ed incompatibile colle forze di questo pub.^o » inoltre si considerò che il progetto del Castelli avrebbe rovinato « gran parte della volta e facciata dell'oratorio proprio della Ven.^{da} Confraternita del Corpus Domini alla Parochiale aggregato ... ».

Tuttavia i lavori proseguirono durante la primavera e l'estate, nonostante difficoltà di finanziamento, questioni legali ed altre connesse con la vicinanza del cimitero; dall'Ordinato del 16 ottobre risulta che il Vittone, in seguito a richiesta fattagli tramite il Vice Intendente Avvocato Fornery, si era recato a Foglizzo « a maniera di vedere se ci fosse modo di riparare l'errore che si è incontrato da' Capi Mastri nel trasamento della chiesa parochiale »; l'Architetto, che aveva rilasciato un parere scritto, fu pregato « di volere compiacersi di studiare la maniera di rendere la parochiale a tutta perfezione senza però ... offendere le muraglie, ed oratorio » della Confraternita del Corpus Domini.

La mancanza di documenti grafici anteriori ai disegni Vittoniani rende difficile l'interpretazione di alcune proposizioni degli Ordinati e di quella situazione di fatto che, a lavori iniziati, può aver condizionato la redazione dei disegni stessi.

La prima pietra della nuova fabbrica fu posta il 5 novembre 1741 e la costruzione durò 5 anni; i lavori di finitura erano ancora in corso nel 1761. Dalla Storia del Malvisi, che si avvale anche di altre fonti manoscritte, risulta che al Vittone furono pagate L. 366 per i disegni della chiesa, L. 200 per quelli della Sacristia e delle tombe sottostanti e L. 200 per le istruzioni e l'assistenza ai lavori di rinforzo delle fondazioni del campanile.

III. *Beinasco: Chiesa della Confraternita di Santa Croce.*

È un'opera minore del Vittone poco conosciuta e molto maltrattata dal tempo e dagli uomini e della quale, proprio in quest'anno commemorativo del nostro, venne ventilata la demolizione in occasione dei lavori per la costruzione di un adiacente edificio pubblico. È una chiesetta modesta attorno alla quale pare esista la congiura del silenzio: infatti nessuno dei tanti cultori di studi vittoniani, a cominciare dall'Olivero che pure la conosceva, la volle mai prendere in considerazione né ritenne di includerla nei registi nonostante ripetute segnalazioni illustrative (fig. 7) pubblicate in quest'ultimo trentennio (1).

(1) A. LANGE e C. BRAYDA: *Scheda della Chiesa della Confraternita di Santa Croce in Beinasco*, per il « Catalogo dei Monumenti del Piemonte presso il Ministero della Pubblica Istruzione e la Soprintendenza ai Monumenti in Torino »

Eppure si tratta di un'opera sicuramente datata 1750, eseguita in perfetto accordo fra committenti e progettista, non condizionata da limiti di spesa o da vincoli di conservazione di strutture murarie preesistenti, e realizzata sotto il diretto controllo del nostro Ingegnere senza interruzioni nel breve periodo di un anno.

La rinnovata odierna segnalazione è fatta anche perché, ultimato l'adiacente edificio pubblico, il Comune di Beinasco, attuale proprietario della chiesetta dovrà certamente provvedere a qualche intervento di ripulitura e di restauro (che dovrà essere condotto in modo più rispettoso di quanto non sia stato fatto in passato), necessario anche per la conservazione e valorizzazione degli artistici arredi sacri e processionali che attualmente stanno andando in rovina.

IV. *San Sebastiano Po: incarichi e disegni vittoniani per la ricostruzione della chiesa parrocchiale.*

La presenza del Vittone a San Sebastiano fu segnalata per la prima volta nel 1932 dal Rodolfo a proposito delle richieste di pagamento avanzate dal Contini agli eredi dell'Ingegnere per trasferte e misure, eseguite tra il '67 ed il '69, relative a lavori non ben specificati fatti nel Palazzo del Conte Novarina nonché ad altri lavori di carattere rurale (Tinaggio, Pastino, e Nuova Cascina) compiuti nelle dipendenze del Castello.

Una seconda segnalazione fatta nel Catalogo degli Ingegneri ed Architetti (1963) indicava un disegno, firmato dal Vittone in Torino il 4 gennaio 1764 (1), relativo al rimodernamento ed accrescimento del Palazzo comitale ed alla costruzione della Sacrestia

1941; C. BRAYDA: *Notizie e rilievi di alcune chiese barocche piemontesi*, in « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », Vol. XLIV, 1942 n° 1; SAC. PAOLO BERTOLINO: *Storia di Beinasco. Parrocchia e Comune*, Torino 1960; C. BRAYDA-L. COLI-D. SESIA: *Ingegneri ed architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. ed Arch. in Torino », marzo 1963; C. BRAYDA: *Bernardo Vittone maltrattato. La Confraternita di Santa Croce in Beinasco*, in « Atti e Rassegna Tecnica », Torino luglio 1970; ARCHIVIO PARROCCHIALE DI BEINASCO: *Ordinamenti della Confraternita di S.^{ta} Croce di Beinasco 1747-1798*, nei quali sono indicati per gli anni 1750 e '51 gli interventi del Vittone ed i pagamenti fattigli per il disegno, il tracciamento e l'arbitramento fra Confraternita e Capomastri. Da questa fonte d'Archivio provengono le notizie citate nella bibliografia suddetta.

(1) Per il Contini si veda G. RODOLFO, *L'Architettura barocca in Carignano*, in « Atti S.P.A.B.A. », Congresso di Asti 1933, nonché C. BRAYDA-L. COLI-D. SESIA, *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, in cui

e Campanile della nuova chiesa parrocchiale; il disegno rimasto inedito viene ora presentato unitamente ai risultati di ulteriori ricerche che consentono di anticipare di ben 16 anni, rispetto alla data finale segnalata dal Rodolfo, l'attività del Vittone a San Sebastiano Po e di riconoscere nel Conte Sicco, Intendente della Provincia di Torino, e più tardi nei Conti Paolo e Pietro Novarina i successivi committenti dei lavori eseguiti dall'Architetto dal 1753 al 1769.

Vediamo anzitutto le vicende della chiesa attraverso i documenti degli Archivi di Torino, di Ivrea e di San Sebastiano.

Fino all'epoca Napoleonica la chiesa parrocchiale appartenne alla Diocesi di Ivrea dove, nell'Archivio di Curia (1), ho desunto dalle Visite Pastorali le descrizioni dell'edificio dalla seconda metà del Seicento al 1771 anno in cui la sua ricostruzione era praticamente ultimata.

Nella visita di Monsignor Ottavio Asinari (dicembre 1647) lo Status generalis Ecclesiae è così descritto: « Ecclesia ista denominatur sub titulo SS. Mariae, et Cassiani. Constat tribus navibus, duobus tantum intercolumniis disiuncta. Singulae istarum navium fornicatae sunt, et earum fornix integer, et satis dealbatus, excepto fornice navis sinistrae ... Pavimentum ex lateribus, et in eo nonnulla sepulchra ».

A metà del Seicento la primitiva chiesetta romanica, che non aveva ancora il titolo di San Sebastiano aggiunto più tardi, si trovava quindi in buone condizioni nonostante l'intonaco della navatella sinistra fosse danneggiato dall'umidità perché le mura-ture erano addossate ad un terrapieno; Mons. Asinari rilevò anche che il coro era stretto ed oscuro.

Dalla visita di Monsignor Giacinto Truchi (novembre 1670) si desumono ulteriori notizie: « Fons Baptismalis situs est ad

sub voce *Vittone* è citato il disegno che si trova in A. S. T. Sez. Riunite Patenti Controllo Finanze Vol. 35, 1763-1764, f° 165 e ss.

Si veda pure alle voci *Sevalle* Giovanni Antonio, *Piovano* Giuseppe Maria, *Genta* Giuseppe Antonio, la cui operosità per la parrocchiale di San Sebastiano non è peraltro segnalata nel suddetto Catalogo degli Ingegneri.

(1) ARCHIVIO VESCOVILE D'IVREA: Visite Pastorali. San Sebastiano Po. Vol. XII (1647 a 1652) Visite di Mons. Ottavio Asinari 1647, 3 dicembre; Vol. XIV (1669 e ss.) Visite di Mons. Giacinto Truchi f° 337, 1670, 2 novembre; Vol. 46 (1771 a 1790) Acta Visitationum del Vescovo Giuseppe Ottavio Pochettini dei Conti di Serravalle 1771, settembre; Vol. 48 Sez. VI-E: Visite di Mons. O. Pochettini dal 1771 al 1775. Notizie descrittive della chiesa, a cura del Parroco Gian Maria Rolfo, in preparazione (giugno 1771) della Visita Pastorale.

dexteram Portae majoris in ingressu Ecclesiae ... Ecclesia ista constat tribus navibus suboscure fornicatis sed non dealbatis, cum pavim.^{to} ex bitumine satis equali. A latere Epistulae Altaris Majoris constructa est Sacristia ».

Circa 50 anni dopo le forti infiltrazioni d'acqua dalla sovrastante collina avevano accentuata la degradazione delle strutture murarie tanto che un Decreto Vescovile del 15 ottobre 1728 ne ordinò urgenti riparazioni sotto pena dell'Interdetto; la chiesa era inoltre divenuta insufficiente per le necessità del culto potendo contenere soltanto la metà dei parrocchiani, e data la sua collocazione fra altri edifici mancava lo spazio per dilatarla.

Passati altri 10 anni la necessità di un ampliamento venne ufficialmente (1) riconosciuta dall'Ingegnere di S. A. Giovanni Antonio Sevalle « persona di tutto credito, e fuori d'ogni eccezione » inviato dall'Intendente della Provincia di Torino « sopra il luogo del luogo per ben riconoscere ogni cosa, esaminare li disegni formati, e determinare quel tanto stimarà più proprio al fine suddetto ». Il Sevalle partì da Torino il 19 luglio 1738 per potersi incontrare all'indomani col Capo Mastro Destefanis convocato dalla Comunità, e fatto il sopralluogo riconobbe « essere indispensabile la dilatazione » della chiesa. Tale necessità fu poi dinuovo rappresentata dalla Comunità in una supplica che fu esaminata dal Senato di S. M. in Torino il 17 agosto 1739.

Non ho rintracciato i disegni esaminati dal Sevalle né ho trovato indicazioni di lavori eseguiti dopo il suo intervento; probabilmente se qualcosa fu fatta si trattò di lavori di lieve entità perché la situazione statica della chiesa continuò a peggiorare; inoltre erano insorte difficoltà legali ed era in corso una causa fra la Comunità ed i Vassalli del luogo cioè i Conti Ignazio Gazelli di Selve e Marco Boetto che si opponevano a detto ampliamento.

Nel frattempo, probabilmente per incarico della Comunità, era stato formato un nuovo disegno, anch'esso andato smarrito,

(1) ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI S. SEBASTIANO PO: Vol. 173 Culto: Beni Ecclesiastici ed Enfiteutici 1460-1731. Memorie relative al Culto e Beni della Parrocchia 1716-1778. In questo Volume: lettera del Vittone 1753, offerta di G. Steglio 1754, Stato delle Spese consonte 1758, approvazione della supplica per i portici 1764, Ordinato per l'Altare maggiore 1775, deliberazione e offerta per lo stesso 1776.

Vol. 174 Atti antichi fino al 1897. Culto: Rescritti Suppliche Grazie ed Interinzioni. Ristauri casa parrocchiale e chiesa 1525-1763. In questo volume: lettera relativa al Sevalle (1738), Esposto (1739), Parere del Vittone (1755), Atti di causa (1756).

ad opera dell'architetto Giuseppe Maria Piovano che quasi certamente allestì anche il calcolo della spesa e dettò le condizioni di appalto dei lavori.

A questo punto, siamo circa nel 1753, compare in scena il Vittone in qualità di consulente tecnico della Comunità che non era riuscita ad appaltare « a botta », cioè a prezzo fisso, la costruzione della chiesa per un ammontare di L. 6.000 non essendo comparso verun partecipante alla gara di appalto. Ciò risulta da una lettera autografa indirizzata al Segretario della Comunità di San Sebastiano, lettera che subì un disgraziato incidente: il bollo che la sigillava e che ricopriva l'ultima parte della data fu lacerato nell'aprirla così che la data può leggersi soltanto Torino li 12 agosto l...; l'anno dev'essere il '53 come può dedursi da documenti posteriori.

In questa lettera il Vittone riferendosi all'appalto andato deserto spiega che « è cosa certissima che niuno farà partito in questa maniera; poichè non possono prevedersi li accidenti, che accader possono in una fabrica; cosicchè facendosi un calcolo come si è fatto per questa chiesa con tutta la più possibile diligenza, e questo ritrovato assai conveniente senza oltrepassar la somma di L. 6.000, ciò non esclude che possino occorrere accidenti tali che ad accrescere d.^o Calcolo poco od assai siano vevoli veggendosi occorrere consimili cose, e divarj anche in opere fatte con ogni diligenza per il Reggio Servizio, e potere benissimo il calcolo essere esatto rispetto all'edificio calcolato, ma non già a riguardo alli suragionati accidenti, a quali mente umana non può giungere a darne un dettaglio ».

Si trattava infatti di demolire una chiesa cadente, incuneata fra altri edifici, posta sulla cima di un colle lontano dai luoghi di provvisione dei materiali occorrenti per la ricostruzione, e fra questi anche l'acqua di cui tattora il paese è carente.

Il Vittone prosegue discutendo le modalità di appalto e suggerisce il modo di aggirare le difficoltà dettando norme relative a provviste da porsi a carico della Comunità. Ciò equivaleva ad un maggior onere da sopportarsi da tutti gli abitanti per l'imposizione di prestazioni in natura, ma consentiva agli amministratori di mantenere inalterata la cifra fissata come base d'appalto. La lettera termina con queste parole: « Conchiudo quindi che la Comunità facci riflesso a quello, che potrà somministrare alli Impresari e ne formi un dettaglio, e caso che voglia sapere a cosa ascender possa il valore di esse cose che le somministrerà, ne faccia precedere un estimo piuttosto tenue, e si obblighi di dare tali cose a

quel tal prezzo alli Impresari, e di farne procedere a tutte le condotte a proprie spese, altrimenti sarà molto difficile a trovare il partitante ... ».

Attenendosi a questo artificioso suggerimento dieci mesi più tardi la Comunità ottenne un'offerta per il compimento della nuova chiesa per la somma di L. 6.000 come risulta dall'impegno firmato dal Mastro da Muro Gasper Steglio datato San Sebastiano li 3 giugno 1754. I lavori vennero iniziati secondo il disegno del Piovano che però non poté dirigerli a lungo essendo deceduto nel giro di un anno.

A questo punto rientra in scena il Vittone per ordine del Conte Sizzo Intendente della Provincia di Torino.

Il nostro espresse dapprima un « Parere » datato San Sebastiano li 24 giugno 1755 e firmato Ingegnere Bernardo Vittone e Matteo Ronco Capomastro, in cui descritta la chiesa « scoligata nelle sue muraglie e strapiombanti ... e rovinosa, e già in parte diroccata, e minacciante rovina in più luoghi e nei suoi coperti di cattiva costruzione, mancante del bisognevole secondo l'arte ... e in più luoghi con le volte e muraglie notabilmente pregiudicate dall'umido con sternito irregolare, rotto, e rapezzato malamente, e con buchi ... » ed esaminato il disegno « stato formato dal fu Sig.^r Ingegniere Piovano » concluse il suo pensiero delineando sullo stesso « un nuovo progetto sempre però in conformità di quello fatto dal predetto Signor Piovano ». Al parere seguì un Tenor d'Ordinanza da cui risulta « doversi dal detto Signor Ingegnere Vittone, formare la piante, e disegno per l'attuazione delle opere di cui in esso parere con Istruzione, e calcolo della spesa ... acciò possa quindi ... deliberarsi l'Impresa a favore dell'ultimo, e migliore offerente ... ».

Anche questo disegno Vittoniano è introvabile e non è quindi possibile controllare quanto lo stesso sia stato condizionato dal precedente progetto del Piovano e dai lavori murari che erano già stati iniziati.

Mancano pure una Relazione del Vittone in data 20 aprile 1756 nella quale si accenna al crollo della facciata della vecchia chiesa, nonché parcelle o quitanze di pagamenti a favore dell'Architetto o di suoi aiutanti per tutto il periodo quinquennale in cui il Nostro si occupò personalmente di questa chiesa.

È invece documentato lo « Stato delle spese consonte nella costruzione della fabricha della Chiesa Parochiale, e campanile alla Villa di San Sebastiano negli anni 1756 et 1757 come risultano dai rispettivi conti esattoriali ... »; il conto redatto il 20 luglio 1758

contiene i nomi dei Mastri da Muro, fra i quali il già citato Gasparo Steglio; circa il campanile faccio presente che non si tratta di quello attuale ma di un altro più antico che sorgeva nel recinto feudale presso il Sacello di S. Sebastiano, entrambi distrutti alla fine del Settecento.

Le vicende edilizie della chiesa non si conclusero nel 1757 perché sei anni dopo si diede l'avvio a nuovi lavori complementari con l'intervento del Vittone che, per altri sette anni dal '63 al '70, fu operoso a San Sebastiano lavorando non solo per la Comunità ma anche per i Conti Novarina con l'aiuto del Misuratore Contini.

Il 1763 è una data importante per gli studi vittoniani perché in tale anno si instaurarono quei fecondi rapporti professionali dell'Ingegnere con la nobile famiglia che diedero origine non solo ai lavori di completamento della chiesa, di trasformazione del Castello Comitale, di costruzione di fabbricati rustici nelle dipendenze del Castello di San Sebastiano, ma anche ai lavori di restauro ed ampliamento del palazzo Novarina in Torino ed al progetto della nuova chiesa parrocchiale di Spigno Monferrato.

Il primo committente fu il Conte Paolo Federico che nell'estate del 1763, non appena i suoi fratelli ebbero approvato ed accettato vivente ancora la Madre, il Testamento che lo nominava Erede universale del Feudo e Marchesato di Spigno (1), iniziò e condusse a termine nel giro di pochi mesi la complessa operazione di cessione di beni feudali alla Comunità incaricando dapprima l'Ingegnere e Misuratore Antonio Genta di formare il Tipo de « La Villa » Capoluogo di San Sebastiano Po e, successivamente, di sottoscrivere la seguente Convenzione.

Il 23 dicembre 1763 fra il Conte e la Comunità fu stipulata « con intervento del Sig. Architetto Vittone Esperto ad ambi le parti confidente, e dalle medesime richiesto » una Convenzione « per il corrispettivo cambio di siti, muraglie, e membri di casa da farsi per accrescimento delle Fabbriche del Palazzo del Conte, ed alla Comunità per la sacristia, e campanile necessari alla nuova chiesa parrocchiale ». Dal tipo originale del Genta fu estratto un altro Tipo dal Misuratore Agostino Corio, e questa copia firmata dal Vittone il 4 gennaio 1764 fu allegata alla Convenzione che ottenne la R. approvazione il successivo 7 gennaio (fig. 8).

La Comunità, ottenuto il terreno per costruire Sacristia e Campanile, inoltrò un'altra Supplica, approvata il 13 ottobre del

(1) C. BRAYDA, *La Marchesa di Spigno e la datazione di un progetto del Vittone*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1969-70.

'64, per costruire con una spesa prevista dal Vittone in Lire 300 dei « portici che inservivano di ricovero in occasione di pioggia al popolo concorrente alle funzioni parrocchiali », portici che per la cronica carenza di spazio si tradussero poi nel modesto androne che dal basamento del Campanile dà accesso alla Sacrestia.

Concludo le vicende della Chiesa con la descrizione fattane dal Vescovo di Ivrea Giuseppe Ottavio Pochettini nella Visita Pastorale del settembre 1771: « Baptisterium collocatum est a latere dextro ingressus Ecclesiae, cujus aquarium lustrale marmoreum est. ... Cum vero Baptisterium sit pervetustum, et indecens, vidit jam adesse intra cancellos alterum aquarium lustrale marmoreum figura spherica columella suffultum ... Circumsepitur autem Baptisterium cancellis ferreis, sera, et clavi ... eleganter elaboratis, et coloratis ». Nella Visitatio Sacristiae è scritto « Sacrarium situm est a cornu Epistolae Altaris Majoris eleganti structura elaboratum, sufficientis latitudinis cum fornice, et parietibus dealbatis » e nella Visitatio Campanilis « Campanile vidit ab Ecclesia Parochiali distare, et situm esse prope Castri sacellum, sub titulo S. Sebastiani, in ambitum tamen oppidi, et in loco aperto, satis decens » di questo campanile, che aveva tre campane benedette, e del Sacello di San Sebastiano è possibile riconoscere la posizione nel Tipo allegato alla Convenzione del '63; ora sono distrutti.

Nello Status Generalis Ecclesiae è scritto « ... tota recens aedificata ex expensis Communitatis, et quidem elegantissime juxta Architectonicae artis regulas. Unica navi constat, figurae oblongae ... Ex pluribus fenestris lumen recipit ... jauna parva ingressum praebet ex aedibus Ill.mi D. Comitis Novarina ... Orchestra supra januam majorem sine organis, et insuper non nullae aliae parvulae, vulgo Coretti, ex quibus in Presbiterium despectus habetur, quae a cornu Evangelii usui inservit praedictae Familiae Novarina, ingressumque habet ab eiusdem aedibus, quo vero jure, incertum. Quae autem a cornu Epistolae, usui aliorum hujus loci Condominorum inservit ». I Coretti mancavano di grate, e ciò era indecoroso perché essendo accessibili alle donne ne restava offesa e turbata la maestà delle funzioni ecclesiastiche; il Presbiterio era circondato su tre lati da balaustate marmoree, il Tabernacolo dell'Altar maggiore era in legno e indecoroso.

Questa era dunque la situazione in cui si trovava la chiesa un anno dopo la morte del Vittone, la cui opera è evidente nei coretti del presbiterio (figg. 9 e 10), nella ringhiera sulla trabeazione ricorrente anche sul frontone mistilineo della parete absidale

(fig. 11), nei cancelli del fonte battesimale, nella volta e forse negli arredi della sacristia. Nel rilievo planimetrico (fig. 12) sono evidenti a destra le addizioni Vittoniane eseguite dopo il 1763 per dotare la chiesa di Campanile, Portico e Sacristia.

Gli altari laterali sono molto semplici e di un tipo comune ad altre chiese coeve; l'altar maggiore fu costruito più tardi in seguito ad un Ordinato del 1775 copiando il disegno e la qualità dei marmi dell'altar maggiore della parrocchiale di Monteu da Po.

V. *San Sebastiano Po: i lavori nel castello e nelle sue dipendenze rurali.*

L'unico documento archivistico che rappresenta il Castello e l'intero Capoluogo detto « La Villa » è il Tipo controfirmato dal Vittone nel gennaio 1764 poco prima di iniziare quei lavori di « accrescimento delle Fabbriche del Palazzo » che l'Ingegnere eseguì per incarico del Conte Paolo Federico portandoli a termine prima del decesso del committente avvenuto nel dicembre del 1765 (1).

Il confronto con posteriori documenti catastali e con alcuni miei rilievi di aggiornamento conferma quanto risulta subito evidente a chi osserva il Castello dal giardino superiore, e cioè che « l'accrescimento » vittoniano avvenne sul lato nord-est raddoppiando la larghezza di un'ala del castello, rialzandola di un piano e raccordandola ortogonalmente all'abside rettilinea della chiesa parrocchiale. Contemporaneamente vennero abbattuti alcuni fabbricati a sud-ovest ed il Castello assunse la forma attuale, ancora assai complessa, composta da maniche a due e tre piani fondate a tre livelli diversi; nella sezione schematica (fig. 13) la graffa orizzontale indica l'accrescimento eseguito.

Il prospetto a nord-est lateralmente limitato da due ali ortogonali (fig. 14) ha al centro un leggero avancorpo scompartito da due ordini di lesene e sormontato da un frontone triangolare; il portico-loggiato a tre arcate policentriche è raccordato al giardino da una semplice gradinata e comunica, dalla parte opposta, con la bellissima « sala d'autunno » che prospetta sul così detto « giardinotto » antico cortile del Castello. Questo cortile in origine chiuso da muri sui quattro lati e quindi piuttosto tetro, fu illeggiadrito dal

(1) Archivio dei Conti Novarina di San Sebastiano: Categoria III San Sebastiano, Mazzi 16 a 19. Documenti dal 1381 al Sec. XIX riguardanti acquisti e vendite di beni, Benefizi, Molini, Catasti, Capitolazioni di affitto. Nessuna planimetria o disegno documenta i lavori vittoniani nel castello e dipendenze.

Vittone che, sul lato opposto alla modesta facciata visibile nella sezione (fig. 13), creò un fondale-esedra traforato da arcate e cancelli e coronato da semplici ringhiere che all'altezza del primo piano proteggono una terrazza di comunicazione fra le opposte ali del castello. Nel « giardinotto » è inoltre particolarmente interessante la cisterna impluviale scavalcata da due archi incrociati rastremantisi verso l'alto, con l'estradosso sagomato a gradoni, originale elemento decorativo e protettivo della cisterna circolare (figg. 15-16-17).

Al di là dell'esedra una terrazza panoramica termina in una nicchia ove i fratelli di Paolo Federico posero un'erma col suo busto marmoreo ed un'iscrizione latina che ne ricorda l'opera di ampliatore e restauratore delle dimore avite (1) (fig. 18).

Alla fine del Settecento e nel secolo seguente vennero demolite molte costruzioni incluse nel recinto feudale, fra cui il Sacello di San Sebastiano ed il Campanile menzionati nella Visita Pastorale del 1771: della loro posizione oltre a pochi ruderi nel parco resta testimonianza nel disegno del Tipo sopracitato.

Circa gli edifici rurali progettati dal Vittone per incarico del Conte Pietro nel 1766 e misurati poi dal Contini, che delle sue fatiche fu compensato assai tardi dagli Eredi dell'Ingegnere (2), sussistono un bel portale ed alcune testimonianze irrilevanti manomesse da ulteriori trasformazioni ottocentesche.

VI. *Torino: il palazzo dei conti Novarina nel Cantone Sant'Ignazio.*

Nell'Archivio dei Conti Novarina di San Sebastiano la Categoria « Palazzo in Torino » contiene la documentazione dei lavori eseguiti durante tre secoli nel modesto edificio del Cantone Sant'Ignazio all'angolo delle vie Santa Chiara e Bellezia; lavori di continuo rimaneggiamento e restauro che non riuscirono però mai a dare a questa dimora signorile l'aspetto esterno di un vero e proprio palazzo.

Sito in uno dei più antichi isolati torinesi ed affiancato da un intrico di case vetuste, in parte poi sostituite sul lato di levante dai palazzi Juvarriani di Via Milano, l'immobile di limitata super-

(1) L'iscrizione è interamente riportata in C. BRAYDA, *La Marchesa di Spigno e la datazione di un progetto del Vittone*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1969-1970.

(2) G. RODOLFO, *L'Architettura barocca in Carignano*, in « Atti S.P.A.B.A. », Congresso di Asti 1933.

ficie, affacciato su vie strettissime e su un piccolo cortile soggetto a servitù di passaggio a favore di case vicine, non dimostra di essere opera dell'Architetto Gian Giacomo Plantery zio del Vittone, come è asserito nelle Guide del Derossi e del Paroletti.

Tale attribuzione, già messa in dubbio da altri studiosi (1), dev'essere senz'altro ridimensionata riducendo l'intervento planteriano ad opere di rimodernamento, cui accenna il Manno, eseguite in epoca imprecisata e non specificate nelle carte dei Novarina. Da queste, che mostrano le vicende immobiliari della proprietà e delle case attigue dal 1534 al Sec. XIX inoltrato, si deduce che molti lavori documentati da liste di operai, memorie di spese, fedeli di misura e di estimo, furono eseguiti nell'ultimo trentennio del Seicento, epoca in cui il Plantery non era ancora operoso.

Negli anni seguenti vi fu una lunga interruzione nei lavori dovuta sia alla situazione generale della Città nel primo decennio del secolo, sia a particolari situazioni familiari dei proprietari dell'immobile (2).

Un intervento del Plantery, non convalidato da scritti o disegni, potrebbe essere avvenuto dopo il primo decennio del secolo quando cioè l'architetto fu particolarmente operoso per la nobiltà torinese; in tal caso però a limitarne l'opera concorsero l'infelice situazione dell'immobile e le ridotte esigenze degli anziani proprietari che vi risiedevano. Altri lavori documentati, fatti negli alloggi padronali e nei locali di affitto dal Capo Mastro Frolli tra il 1731 ed il '33 diedero luogo a contestazioni che furono risolte soltanto alcuni anni dopo.

Trascorso un altro trentennio senza lavori degni di nota si giunge al 1763 che segna, anche nel caso di quest'edificio, l'inizio dei rapporti professionali del Vittone con i Conti Novarina.

(1) A. CAVALLARI-MURAT: *Gian Giacomo Plantery architetto barocco*, in « Atti e Rassegna tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino », 1957, 7.

(2) Dopo le nozze del 1703 fra il Conte Francesco ed Anna Teresa Carlotta Canalis di Cumiana, la giovane coppia risiedette essenzialmente nel Castello di San Sebastiano che, oltre al vantaggio d'essere lontano dai pettegolezzi di Corte, offrì alla sposa un ambiente più consono alle sue signorili abitudini. A Torino infatti i Canalis di Cumiana risiedevano nella Città Nuova vicino al palazzo dell'Abate Graneri in una dimora che nell'Atto di Dote di Anna Carlotta è descritto come un palazzo « continente 5 Piani Nobili, stanze al piano di terra numero 15, al primo piano stanze 16, all'ultimo 18, rimesse di carrozze 3, scuderie 4 » (A. S. T. Sez. Riunite: Atti Notarili di Torino, Minutari 1703 Pascalis, Istrom. N° 38 fo 123). La vastità e le condizioni ambientali del Palazzo Canalis di Cumiana erano quindi ben diverse da quelle della modesta dimora dei Novarina in Via Santa Chiara.

Dall'« *Instrumento di cessione ossia rinuncia dell'Ill.^{ma} Città di Torino a favore dell'Ill.^{mo} Signor Conte D. Paolo Novarina di San Sebastiano del passaggio del Portone che mette nella Contrada Bellezia pel prezzo di Lire 400* » si deduce che la Città possedeva nell'isolato Sant'Ignazio una piccola casa composta di bottega e retrobottega con tre piani di una camera e gabinetto caduno, con piccola corte, e che avendo il Conte « fatto intendere alla Città che avrebbe pagato equitativo corrispettivo per liberare il suo portone, di comune consenso se ne incaricò il Sig.^{re} Ingen.^{re} Vittone » il quale visitò la piccola casa, la descrisse in 8 paragrafi e concluse il suo sentimento e giudizio firmando il suo parere il 28 X^{mbre} 1763.

In un *Estimo del Palazzo fatto dal Vittone nel '67* (1) è detto che il Conte Paolo Federico « anni sono fece rimodernare, adornare, e civilisare maggiormente il sudetto suo Palazzo, con avere in tal congiuntura cangiate molte cose dalla loro primitiva situazione »; questi lavori non datati ma certo anteriori al dicembre del '65, furono forse contemporanei a quelli di chiara impronta vittoniana fatti eseguire a cura e spese del fratello secondogenito, come risulta da una *Transazione Notarile* (2) molto interessante anche perché da essa si può dedurre la distribuzione gerarchica degli alloggi abitati dai vari fratelli nella dimora di Via Santa Chiara. Dalla *Transazione* risulta infatti che all'erede universale era destinato l'appartamento del piano nobile della manica principale volta a sud; al secondogenito, l'Abate Carlo Francesco Pre-

(1) Archivio dei Conti Novarina di San Sebastiano - Categoria II^o « Palazzo in Torino » Mazzi 11 a 15. Docc. relativi all'immobile ed alle case contigue dal 1534 al terzo decennio del Sec. XIX. In particolare per quanto riguarda il Vittone: Mz. 11 Cap. 1 art. 56 « *Instrumento di cessione ... 1763, 28 dicembre* »; Cap. 3 art. 2 « *Estimo del Palazzo di Torino fatto dall'Ing. Bernardo Vittone per surrogarvi li membri ivi designati di d.^o Palazzo, alla Vigna di Mongreno Primogeniale ...* » e « *Testimoniali di relazione giurata* » 30 aprile 1767. Si veda inoltre in nota successiva l'indicazione relativa ai disegni.

(2) A. S. T. Sezioni Riunite: Atti Notarili di Pinerolo, Notaio Pietro Rejmondi, Vol. 986-C 1 « *Transazione seguita fra gli Ill.^{mi} Sig.^{ri} Abbate, e Prevosto della Metropolitana Carlo Fran.^{co}, Conte D. Pietro Collonelo del Regim.^{to} di Piemonte, e Cavg.^{re} Luigi Mag.^{re} nel Regimento delle Guardie, Fratelli Novarina di San Sebastiano* ». La *Transazione* sottoscritta li 3 gennaio 1766 in seguito al decesso del Conte Paolo Federico avvenuto in Torino il 12 dicembre 1765 « in stato nubile e senza testamento », escluse dalla primogenitura l'Abate Carlo, religioso secolare, per la convenienza di conservare tutto il patrimonio unito nel Conte Pietro, ammogliato con prole « e ciò anche per Conservazione, Lustro, e Decoro della Famiglia ». Il Conte Pietro affidò al Vittone ulteriori incarichi professionali per il palazzo di Torino ed il Castello di San Sebastiano.

vosto della Metropolitana, erano riservati « l'usufrutto e godita pendente sua vita dell'appartamento che è stato da lui ricostruito, e rimodernato a proprie sue spese, posto sopra il piano nobile, e consistente in dodici membri, ... e delle soffitte ... e della crotta ... », all'ultimogenito era assegnato un alloggio al primo piano « riguardante verso la Corte Civile a ponente, e composto di anticamera, camera, gabinetto e retro gabinetto » e di una cucina al piano terreno, di cui poteva servirsi soltanto quando non stimasse di partecipare della Tavola del Signor Conte quando questi aveva Casa aperta e Mensa imbandita a Torino.

Oltre agli appartamenti nobiliari, locali di servizio e scuderie, v'erano anche botteghe e camere d'affitto come risulta da una serie di piante (1) purtroppo incompleta; mancano infatti quelle del 1730, che forse avrebbero chiarito la situazione planteriana del palazzo e l'entità dei lavori eseguiti tra il 1731 e il '33 dal Capo Mastro Frolli.

Nessuna planimetria documenta il primo intervento del Vittone nel 1763, mentre il secondo è illustrato da ben tre disegni (figg. 19, 20, 21), fatti in occasione dell'Estimo del Palazzo e dei Testimoniali di Relazione giurata del 30 aprile 1767, che rappresentano anche un progetto, non eseguito, per regolarizzare ed ampliare l'immobile sul lato di levante. Le piante sono variamente colorate in rosso carico, rosso chiaro, biggio, giallo, e verde e corredate da indici esplicativi; in quella del piano terreno che reca

(1) Archivio dei Conti Novarina di San Sebastiano - In Cat. II^o Mz. 11 Cap. 2 otto disegni e schizzi dimostrativi ai segg. Articoli:

— art. 1 - 1730 « Piante del Palazzo ... » (mancano); disegno della sezione della scala privo di titolo data e firma;

— art. 2 - « Pianta del pian Terreno ... » datata Torino 28 aprile 1767 firmata dal Vittone, dimensioni del foglio cm 62,5 × 48,5 filigrana D. & C. Blauw; « Piano Terreno » s. d. né firma; « Piano Nobile » s. d. né firma, con alcune correzioni a matita;

— art. 3 - 1794 P.^o settembre « Piante dimostrative dell'appartamento nobile che si doveva affittare al Ministro Marchese di Sonza » schizzi a penna ed allegata minuziosa descrizione dell'appartamento;

— art. 4 - « Plan du Rez de Chaussée de la Maison du M.^r Spigno S. Sebastien » s. d.;

— art. 5 - « Plan du Rez de Chaussée ... » « Turin 1^o May 1809 - Ignace Gavuzzi Ingen.^r »;

— art. 6 - « Pianta dimostrativa della parte del piano nobile ... affittato alla Città di Torino con scrittura 29 Novembre 1822 pello stabilimento del R^o Tribunale di Prefettura » s. d. V^o Seyssel M^o di ragione; Pianta a matita, piano nobile (?), progetto di scalone indicato in due posizioni diverse.

in alto il Bollo da Soldi Tre, datata Torino 28 aprile 1767 e firmata Ing.^r Bernardo Vittone, l'ampliamento era limitato ai confini della proprietà comitale, nelle altre due piante (Piano terreno e Piano Nobile) l'ampliamento era esteso all'area occupata da una casa di proprietà della Città.

Il disegno firmato dal Vittone è deturpato da posteriori correzioni a penna che riportano la reale situazione dell'immobile rimasta intatta ancora nel Sec. XIX.

Un secondo gruppo di piante ottocentesche comprende: un « Plan du Rez de chaussée de la Maison de M.^r Spigno S. Sebastien » anonimo e senza data, ove compaiono i nuovi nomi delle strade (*Rue de Chinois au sud*, *Rue des Maçons à l'ouest*), un'altra pianta dallo stesso titolo datata *Turin le 1^o May 1809* è firmata *Ignace Gavuzzi Ingen.^r*; entrambe rispecchiano una situazione immutata dall'epoca del Vittone (figg. 22 e 23). Più interessante la « Pianta dimostrativa della parte del Piano Nobile della Casa dell'Ill.^{mo} Signor Marchese Spigno di San Bastiano ... » che venne affittata alla Città per lo stabilimento del R.^o Tribunale di Prefettura con scrittura del 29 Novembre 1822 (fig. 24). Un ultimo disegno, anonimo e senza data, rappresenta un tentativo di nobilitare il palazzo mediante la formazione di uno scalone a destra dell'atrio; questa importante innovazione sostitutiva delle modeste scalette fu proposta in due soluzioni, a pianta quadrata, ma non fu mai eseguita.

L'edificio che nel 1792 era stato messo in vendita (1) e che non trovò compratori, fu poi venduto dalle eredi dei Conti Novarina nel Sec. XIX; frazionato fra molti condomini si trova ora in condizioni così pietose e deprecabili da farne presagire assai prossima una fine ingloriosa.

VII. *Spigno Monferrato: il progetto della nuova chiesa parrocchiale.*

Fra le 258 Tavole del « Cabreo de Beni e Fabriche del Marchesato di Spigno » disegnate fra il 1727 ed il '29 da Carlo Maria

(1) Nell'Archivio suddetto in Cat. II^o Mz. 11 Cap. 3 agli articoli:

— art. 3 - « Relazione d'estimo, descrizione, e Testimoniali di stato ... fatta dall'Ing.^{re} ed Estimatore Michele Emanuel Buscaglione », 1791, 17 dicembre;

— art. 4 - « Tiletto per la vendita di tre maniche della casa ... da incantarsi » a stampa, 1792, 9 maggio;

— art. 5 - 1792, 19 maggio: annotazione relativa al suddetto incanto delle maniche, rimaste invendute per mancanza di oblazioni.

Castelli, Misuratore ed Estimatore e più tardi anche Ingegnere ed Architetto, quella più interessante rappresenta in assonometria l'abitato di Spigno con la chiesa parrocchiale situata in primo piano, in posizione eminente a poca distanza dai ruderi del Castello (1) (fig. 25).

Nella veduta si distingue chiaramente il vasto piazzale recinto dal muro dell'antico cimitero che fronteggia la chiesa a tre navate; il campanile è indicato al fondo della navata sinistra in una posizione che costituisce l'unica differenza fra la veduta settecentesca e la reale situazione odierna. Infatti, come ho potuto constatare sul posto, il campanile è sito al fondo del lato destro della chiesa: al suo artificioso spostamento ricorse il Castelli per non occultare nella sua panoramica la vista di una vicina Torre quadrata.

Ho notato questo particolare perché il Vittone nelle *Istruzioni Diverse* illustrando i disegni della nuova parrocchiale dice chiaramente che « Altra soggezione non si ebbe nel formare il presente progetto, che la ritenzione del vecchio campanile, ed il contenersi nel sito, che quivi occupato si vede » e con altrettanta chiarezza indica nella pianta a destra del coro la posizione del vecchio campanile da conservare. Le soggezioni imposte al progettista traevano origine da motivi pratici: la superficie occupata dalla chiesa era sufficientemente ampia e, data la situazione topografica, un ulteriore ampliamento poteva effettuarsi soltanto invadendo l'area pianeggiante del cimitero; il campanile poi era di costruzione relativamente recente e suscettibile, con poca spesa, di ulteriori miglioramenti estetici.

Il progetto del Vittone, finora analizzato esclusivamente sotto il profilo artistico, non ha una datazione sicura; unica cosa certa è che il disegno fu anteriore al 1764 anno che, per ragioni tecniche, è da considerarsi l'ultimo termine utile per una tempestiva preparazione delle incisioni e per la stampa del testo delle *Istruzioni* pubblicate nel 1766.

Per accertare la datazione del progetto, chiarire i motivi dell'incarico, conoscere i nomi dei committenti e le ragioni della mancata realizzazione del grandioso edificio, ho svolto alcune

(1) Archivio di Stato in Torino Sez. I^o. « Cabreo de Beni e Fabriche del Marchesato di Spigno proprio di Sua Maestà fatto in virtù di Ordinato della R. Camera delli 7 giugno 1727 » volume rilegato, in vetrina 82. La Veduta di Spigno fu interamente riprodotta a colori nel Catalogo « Mostra del Vecchio Piemonte » a cura di G. Garretti di Ferrere, Torino 1961.

ricerche negli Archivi di Spigno verificando anzitutto se già Carlo Maria Castelli durante la sua prolungata permanenza nella località, o se negli anni successivi qualche altro Ingegnere od Architetto Sabauda fossero stati interessati ad effettuare visite peritali riguardanti la stabilità della parrocchiale, ed a redigere disegni e stime di spesa per lavori di consolidamento o di ampliamento della chiesa.

Le indagini ebbero un risultato completamente negativo nel senso che, a differenza di quanto avevo riscontrato indagando sulle vicende di altre chiese pedemontane, nessun documento della Comunità o della Curia Vescovile si riferisce alla necessità di lavori del genere.

Nell'Archivio Storico Comunale di Spigno Monferrato (1) un solo documento contiene i nomi di due personaggi possibili committenti del Vittone: la famosa Marchesa di Spigno ed il suo primogenito il Conte Paolo Federico Novarina di San Sebastiano. Ma si tratta però soltanto della copia di costituzione in Procuratore e Mandatario speciale rilasciata dalla madre al figlio nel 1731, e nessun documento posteriore prova che Paolo Novarina si sia recato nel Feudo Marchesato, che vi abbia risieduto e che sia stato in qualche modo invitato ad interessarsi a lavori riguardanti la chiesa parrocchiale. La stessa cosa, a maggior ragione, può dirsi nei riguardi di sua madre per la vita ritirata che la Marchesa condusse dopo i noti drammatici avvenimenti nei quali fu coinvolta dopo la morte di Vittorio Amedeo II.

Anche nell'Archivio Familiare dei Conti Novarina non esistono documenti di trattative fra la Curia Vescovile, la Comunità ed i Feudatari; tuttavia, pur in assenza di specifiche prove documentarie, ricerche più approfondite condotte su altri documenti familiari (2) permettono di individuare il committente del progetto nel Conte Paolo Federico che « giunto ancor giovane ad alti gradi militari, celibe, famoso, e ricco in quanto già erede delle proprietà primogeniali degli Avi Novarina e prevedibilmente prossimo ad ereditare anche il Feudo Marchesato » ebbe ogni possibilità di

(1) Archivio Storico Comunale di Spigno Monferrato: Cartella 1 Fascicolo 11 « Procura fatta dalla Marchesa Anna Teresa Canalis al figlio C.^{te} di San Sebastiano », copia in data 1731.

(2) C. BRAYDA, *La Marchesa di Spigno e la datazione di un progetto del Vittone*, in corso di pubblicazione sul « Bollettino della S.P.A.B.A. » 1969-70, ove sono indicate le documentazioni tratte dallo A. S. T. Sez. Riunite e dall'Archivio della Famiglia dei Conti Novarina di San Sebastiano.

realizzare un sogno prestigioso ricorrendo all'opera di un grande architetto per tramandare ai posteri con un edificio monumentale un imperituro ricordo della propria famiglia.

Entrato in rapporti professionali col Vittone alla fine del 1763 fece eseguire il progetto al più tardi nel '64 appena in tempo per discuterne le modalità durante la sua ultima lunga malattia conclusasi nel dicembre del '65. La mancata realizzazione del progetto fu dovuta alla sua morte prematura, senza testamento, ed agli onerosi impegni del suo successore che, messa da parte ogni iniziativa riguardante Spigno, affidò poi al Vittone altri incarichi di natura più modesta ed utilitaria realizzati nelle dipendenze del Castello di San Sebastiano.

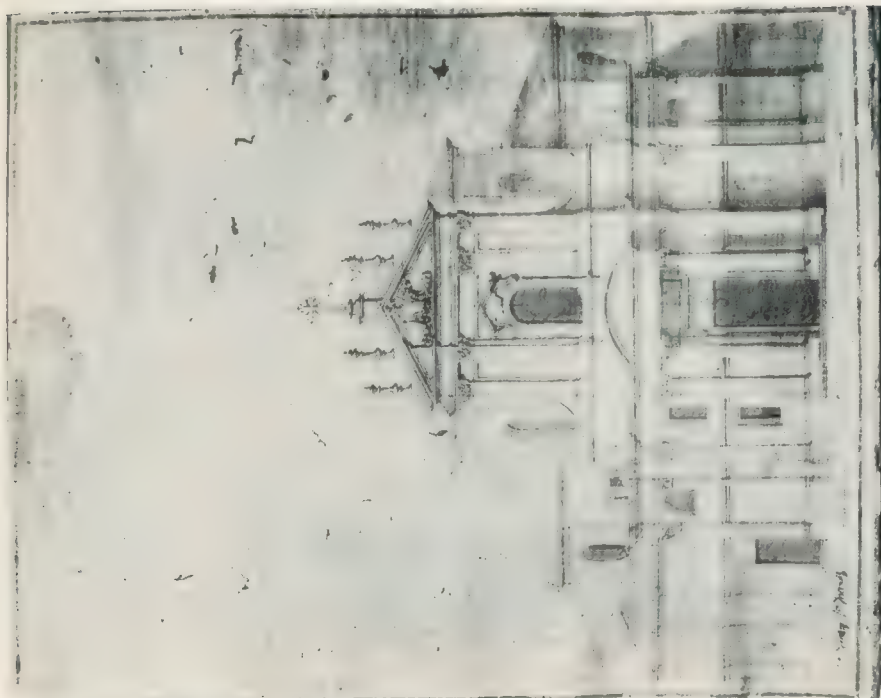


Fig. 3. - B. Vittone. Facciata della Chiesa di Santa Maria Maddalena in Foglizzo.

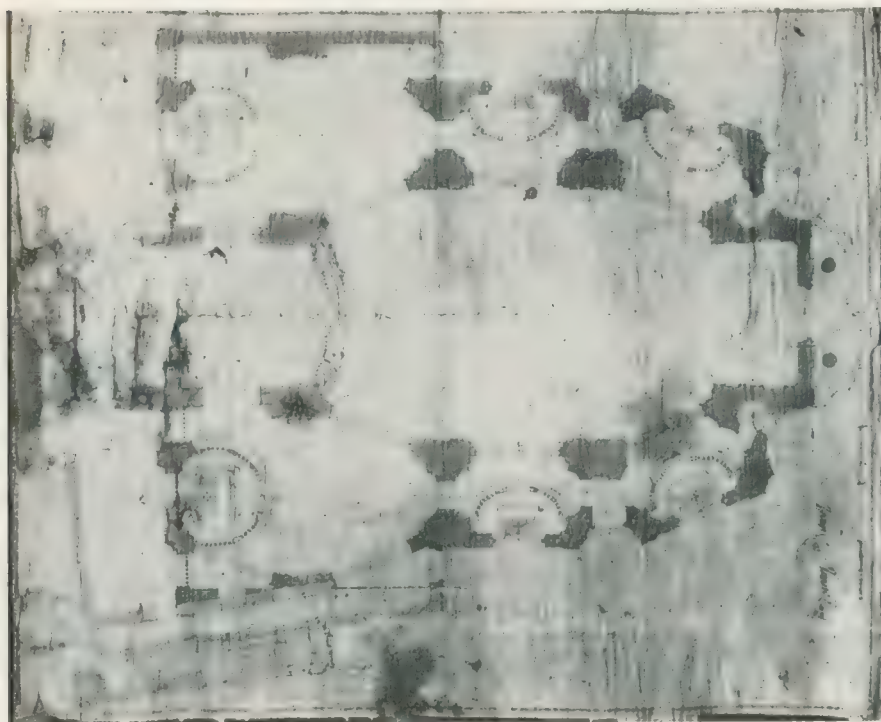


Fig. 2. - B. Vittone. Pianta della Chiesa di Santa Maria Maddalena in Foglizzo.



Fig. 4. - B. Vittone. Fianco esterno della Chiesa di Santa Maria Maddalena in Foglizzo.



Fig. 5. - B. Vittone. Profilo in lungo della Chiesa di Santa Maria Maggiore in Foglizzo.

Fig. 6. B. Vittone. Profilo di mezzo con la veduta dell'altare maggiore e cappelle laterali tanto grandi che piccole della Chiesa di Santa Maria Maggiore in Foglizzo.

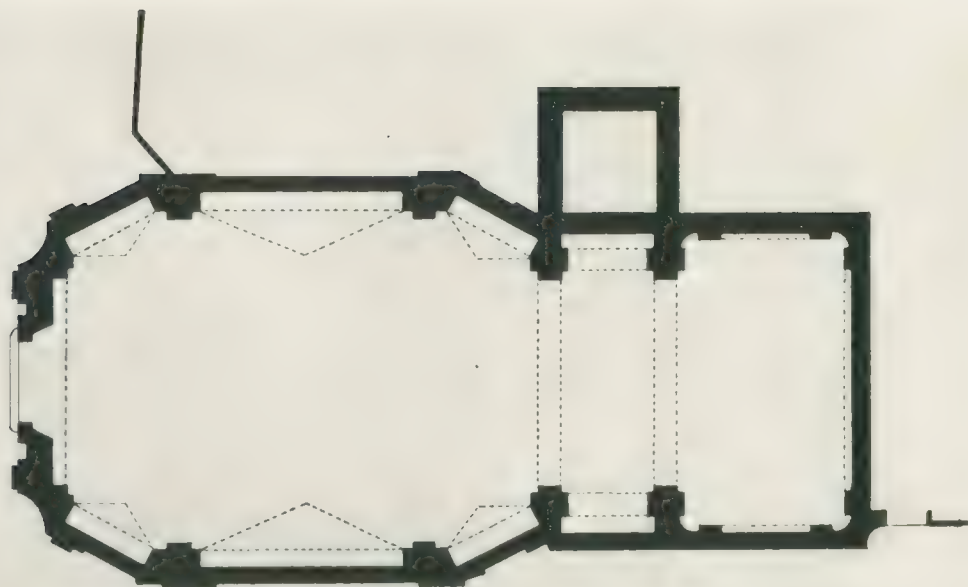


Fig. 7. - B. Vittone. Pianta della Chiesa della Confraternita di Santa Croce in Beinasco (rilievo C. Brayda).

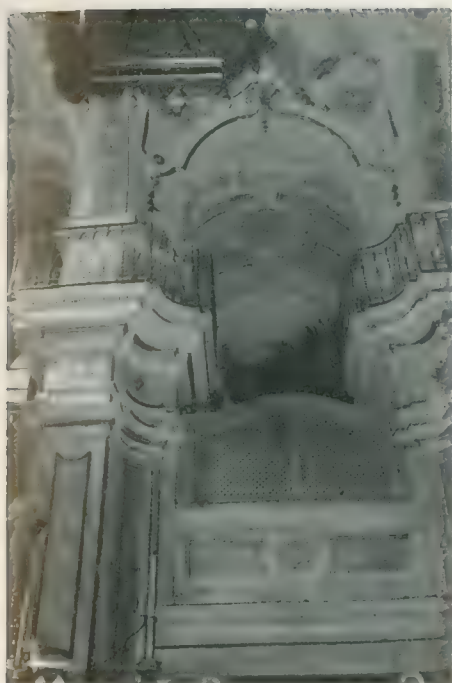


Fig. 9. - B. Vittone. Chiesa parrocchiale di San Sebastiano Po. I coretti del Presbiterio.



Fig. 10. - B. Vittone. Chiesa parrocchiale di San Sebastiano Po. I coretti del Presbiterio.



Fig. 11. - B. Vittone. Chiesa parrocchiale di San Sebastiano Po. Presbiterio e parete absidale.

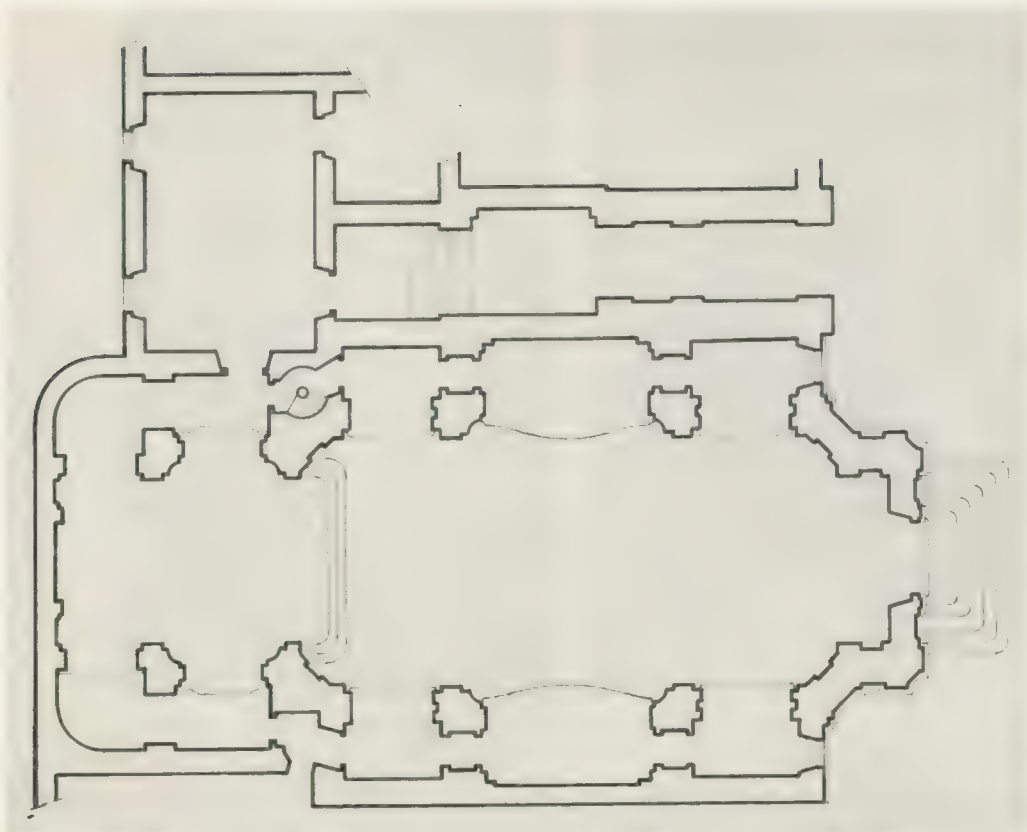


Fig. 12. – B. Vittone. San Sebastiano Po. Pianta della parrocchiale (rilievo D. Sesia e A. M. Talanti).

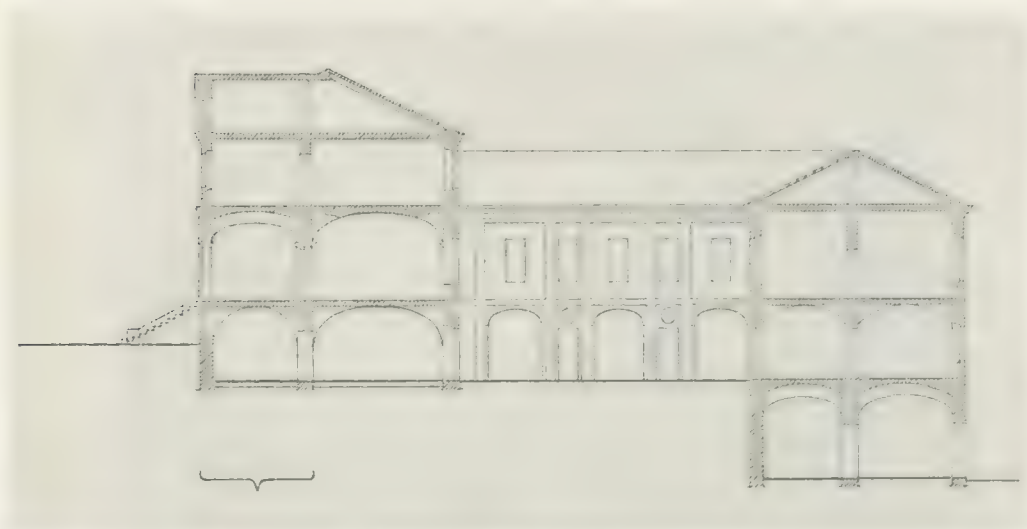


Fig. 13. – B. Vittone. San Sebastiano Po. Sezione schematica del Castello (rilievo C. Brayda).

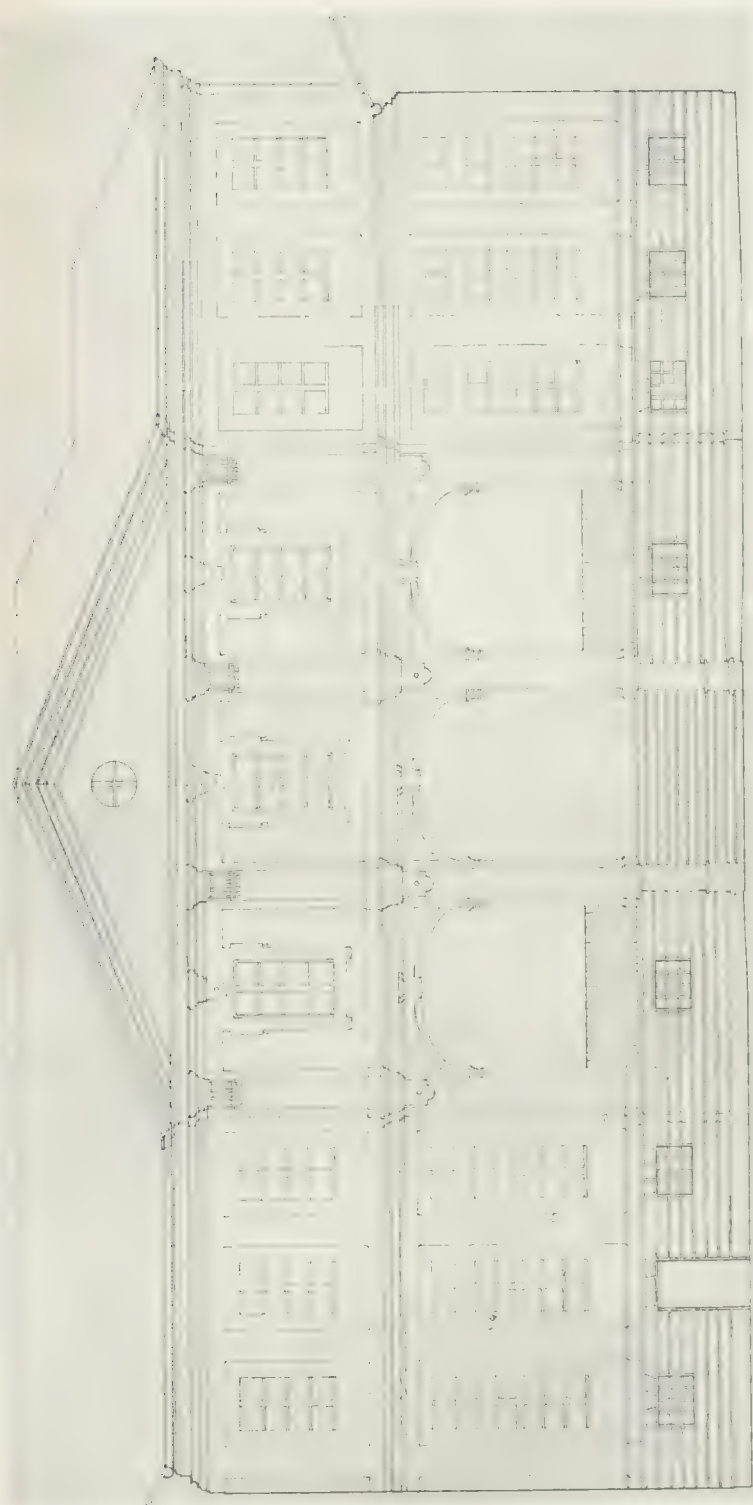
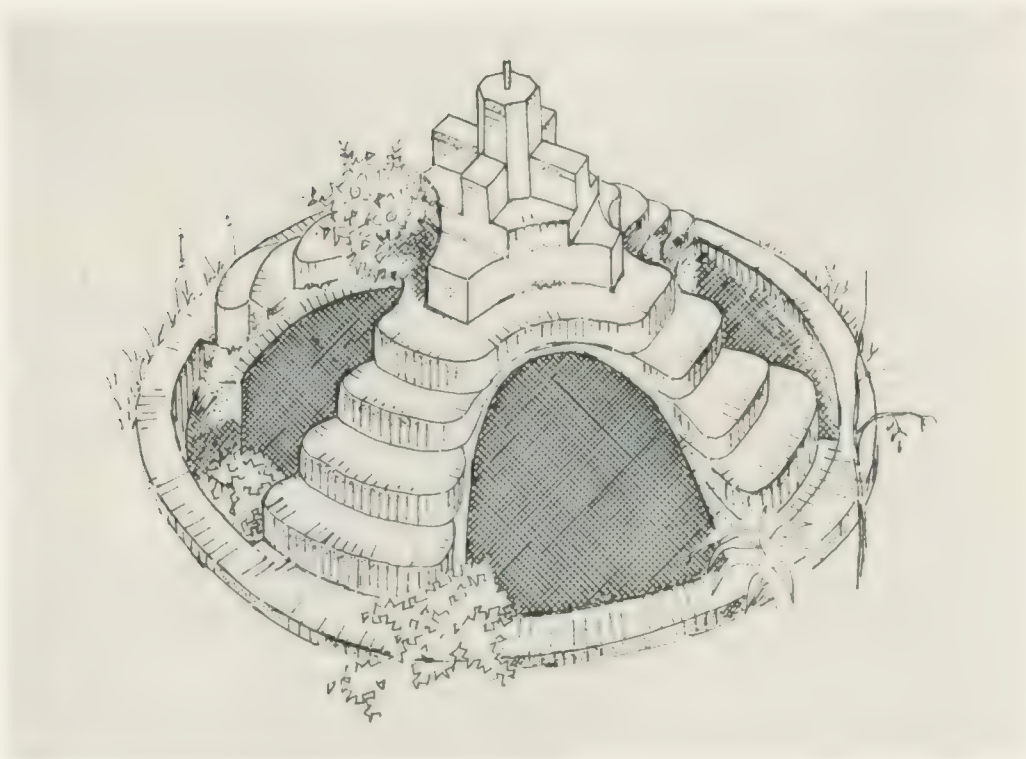
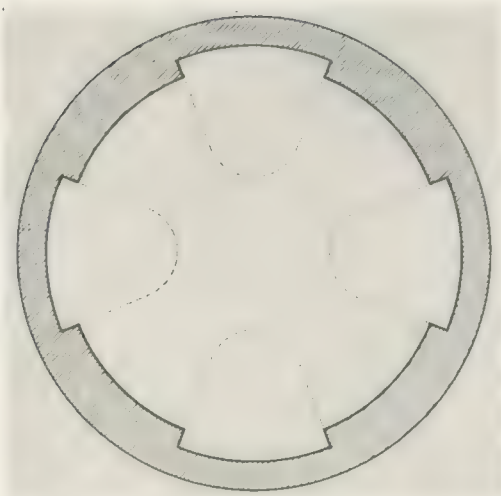


Fig. 14. - B. Vittone. San Sebastiano Po. Castello dei Conti Novarina. Facciata nord-ovest (rilievo C. Brayda).



Figg. 15, 16 e 17. - B. Vittone. Castello di San Sebastiano. Cisterna impluviale (rilievi C. Brayda).



Fig. 18. — San Sebastiano Po, Castello. Erma e busto del Conte Paolo Federico Novarina.

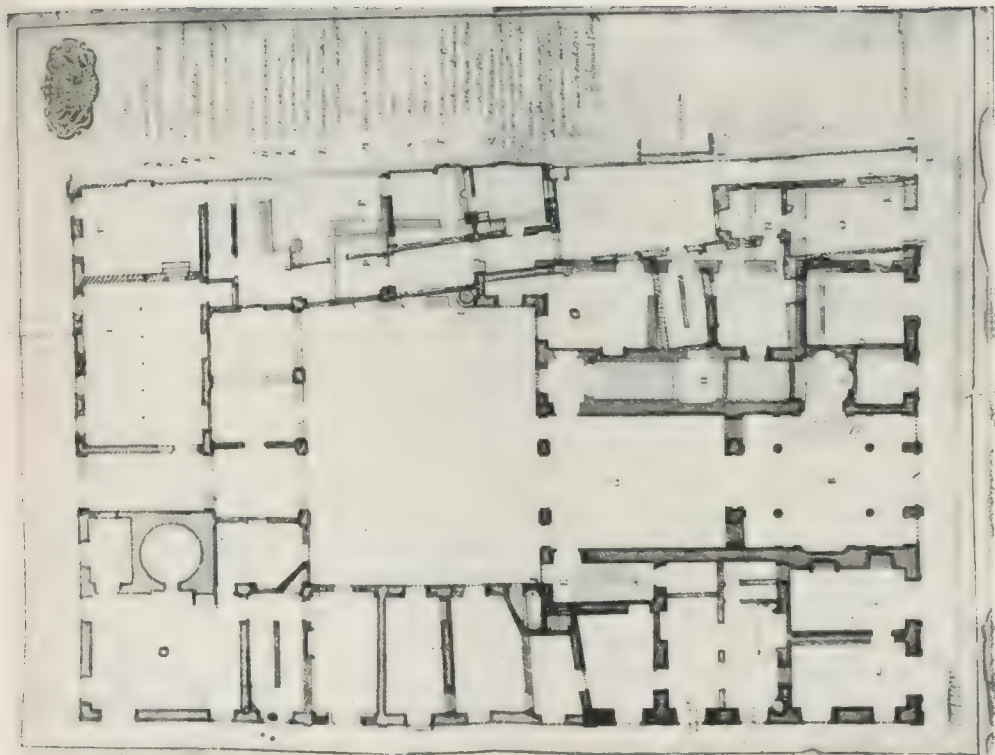


Fig. 19. — B. Vittone. Torino. Palazzo Novarina di San Sebastiano. Pianta del piano terreno.

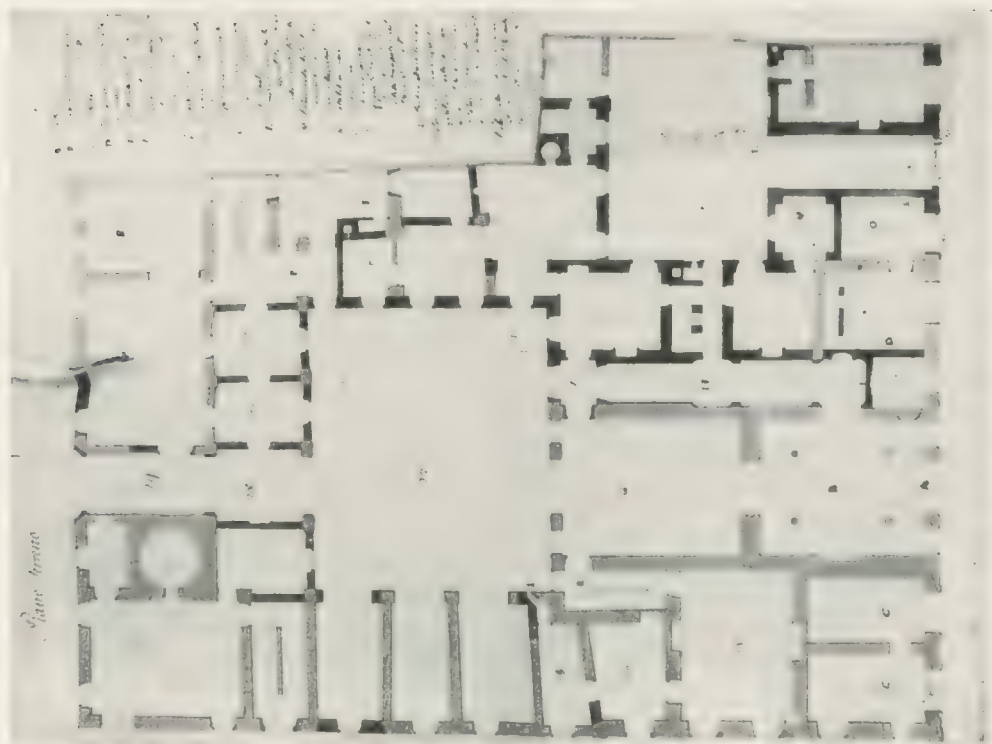


Fig. 20. - Torino, Palazzo Novarina di San Sebastiano, Piano terreno.



Fig. 21. - Torino, Palazzo Novarina di San Sebastiano, Piano nobile.



Figg. 22 e 23. - Torino. Palazzo dei Conti Novarina di S. Sebastiano. Piante del piano terreno.



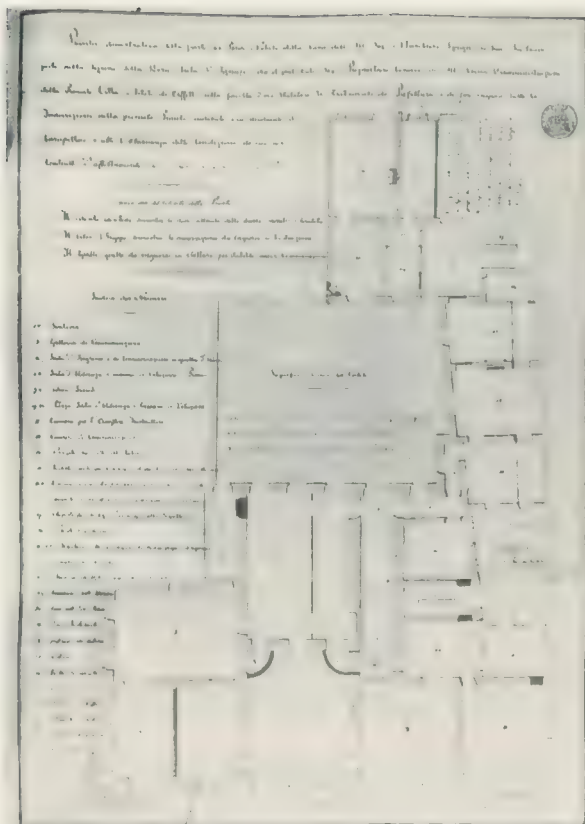


Fig. 24. - Torino. Palazzo dei Conti Novarina di San Sebastiano (1822).



Fig. 25. - Spigno Monferrato. Chiesa parrocchiale dalla veduta disegnata da Carlo Maria Castelli, 1727-1729.

BRUNO SIGNORELLI

VITTONE A PINEROLO (1)

Premessa.

Vittone operante a Pinerolo fu un capitolo quasi a sé stante nella sua attività, in quanto operava essenzialmente al servizio dello Stato (se si eccettua la non totalmente provata collaborazione col Buniva per la sacrestia di San Rocco).

Si è teso, specie in questi ultimi tempi, a presentare un Vittone snobbato dall'autorità statale, costruttore di chiese fuori città per

(1) Referenze bibliografiche e d'archivio:

- A. PITTAVINO, *Storia di Pinerolo* (vol. 1° e 2°), Bramante Editore, Milano 1963-1966 (si tratta però di opera imprecisa e ben non coordinata);
- P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone, Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma 1966;
- G. M. PUGNO, *Vita e miracoli di un insigne monumento pinerolese*, Chieri 1966;
- QUAZZA G., *Le riforme economiche in Piemonte*, Modena 1957;
- TOSEL P., *Un edificio vittoniano. L'ex Ricovero dei Catecumeni*, in « Bollettino della Soc. Piem. di archeol. e b. a. », N. S. II (1948), pp. 203-205;
- BRAYDA C.-COLI L.-SESIA D., *Catalogo degli ingegneri ed architetti operanti in Piemonte nel '6 e '700*, « Società degli ingegneri ed architetti di Torino », 1963.

Archivio di Stato Torino (A. S. To.) Corte:

- Lettere di particolari: Danna mz D3, Fontana di Cravanzana mz F 57, Castelli di Costigliole mz C 45, Mellareda mz M 38, Brunetta d'Usseaux mz B 127, Avenato del Lingotto mz A 41-45, Fenocchio mz F 5, Della Perosa mz P 26.

Per comodità di citazione i rinvii nel testo sono stati così concepiti: cfr. A. S. To. Lettere part. seguita dal nome del firmatario;

- Provincia di Pinerolo mz. 4.2;
- Economico (Risposte agli Intendenti) Serie III - n° 4, 5, 6;
- MANNO ANTONIO, *Il patriziato Italiano*, « Regione Subalpina », Firenze, Civelli, Dizionario genealogico: lettere A e B. Per le schede seguenti vedi i dattiloscritti presso la Biblioteca Naz. Universitaria e l'Archivio di Stato di Torino.

carenza di commesse pubbliche. Occorre però fare una constatazione, cioè come l'inizio della carriera vittoniana corrisponda all'incirca con due guerre dispendiose quanto mai (successione polacca prima e austriaca poi); questi conflitti impedirono grandi realizzazioni in campo costruttivo (inoltre nel dopo guerra si dovette lavorare duramente per la ricostruzione delle strade e ponti della Savoia e Valle d'Aosta). Una ulteriore conferma delle difficoltà economiche la si può vedere nel noto aneddoto su Carlo Emanuele III che nel 1763 gioirà per l'abolizione dell'ultima imposta straordinaria di guerra (1). Una verifica delle difficoltà del primo momento in cui operò il Vittone è possibile esaminando le progettazioni per il periodo 1738-1748, tramite il catalogo Brayda-Coli-Sesia; in quegli anni nessun architetto iniziò opere importanti (eccettuato il Collegio dei Catecumeni a Pinerolo, il Palazzo delle Segreterie a Torino dell'Alfieri, un'ala del Palazzo del Senato a Torino, e la continuazione dei lavori nella Palazzina di Caccia a Stupinigi). Si direbbe che essendovi nella lista di cui sopra due opere, una vittoniana e una alfieriana, vi sia stata una inconscia spartizione delle commesse fra i due. Più tardi negli anni '50 il gran numero di opere realizzate da Vittone, impedirà a quest'ultimo di dedicarsi alla progettazione di palazzi e teatri, un campo in cui si era già affermato l'Alfieri. Inoltre la lentezza dei pagamenti dell'amministrazione centrale non attirava certamente Vittone, essendo tutto sommato preferibili le allora benestanti confraternite e comunità di campagna (2).

L'Ospizio dei Catecumeni.

Carlo Emanuele III aveva a cuore la conversione dei Valdesi e per questo accettò di finanziare parzialmente (una parte dei danari come vedremo provenivano da elemosine) un'opera proposta nel 1739 dal teologo Danna (3): essa doveva sorgere in Pine-

(1) Cfr. COSTA DI BEAUREGARD, *Mémoires Historiques sur la Maison Royale de Savoie*, Turin 1816, vol. III.

(2) Per le condizioni finanziarie in cui si venivano sovente a trovare gli architetti e ingegneri al servizio dello Stato si vedano in A. S. To., « Lettere di Particolari »: Borgogno e Garove e quanto comunicato, in sede di Convegno Vittoniano, da Augusta Lange sulla cifra pagata dal Principe di Carignano per una parrucca, pari a quella dello stipendio annuale del Guarini come ingegnere.

(3) Il teologo Danna era vicario perpetuo di Cavoretto e incaricato della assistenza alle Missioni nelle Valli Valdesi. Nel 1725 aveva fatto progettare da Ignazio Bertola la chiesa di Angrogna, dopo la costruzione del Ricovero ne divenne l'Economo. Vedi in A. S. To., « Lett. Part. », Danna.

rolo e chiamarsi Ospizio dei Catecumeni o Catolicizandi e raccogliere i giovani convertiti, che avevano necessità di istruzione professionale e religiosa, per mantenersi poi in un ambiente che tendeva ad emarginarli come transfughi (1).

La costruzione venne iniziata dove era il Bastione di Montmorency, propugnacolo delle demolite fortificazioni francesi (2), e l'aver operato su di un terreno di riporto non fu l'ultima causa dei numerosi cedimenti di struttura.

Il 4 giugno 1740 il teologo Danna sollecita il Marchese d'Ormea (3): « il disegno dell'Ospizio non è ancora comparso, si prega di far sollicitare il Sig. Ing. Vittone » (4). Il 5 agosto 1740 venne firmato il contratto con gli impresari e l'8 ottobre, come ricordava una lapide citata dall'Intendente Avenato nel 1753, Carlo Emanuele III e il Marchese di Cravanzana (5) pongono la prima pietra.

Sino al 1742, allo stato attuale delle ricerche, non si conoscono altre notizie; il 13 gennaio di quell'anno il di Cravanzana scrive al Segretario degli Interni (6) di aver ricevuto una richiesta degli

(1) Si veda la proposta di regolamento in A. S. To., « Lett. Part. ». Castelli di Costigliole Giacinto, 19 novembre 1743.

(2) Le mura e la cittadella di Pinerolo vennero demolite nel 1696, con la riconsegna della città al Duca di Savoia.

(3) Carlo Francesco Vincenzo Ferrero, marchese di Ormea, ministro degli interni, dopo il 1732 riunì a questo il ministero degli esteri, divenendo infine nel 1742 gran cancelliere. Fu, sotto ogni punto di vista, dopo il Re, il primo uomo dello Stato. Vittone affittava un alloggio nel suo palazzo e vi teneva pure il suo studio e ne godette, almeno inizialmente, della protezione (cfr. lettere Vittone da Roma in A. S. To., Corte e anche cfr. COSTA DI BEAUREGARD, *op. cit.*).

(4) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Danna.

(5) Fontana di Cravanzana, ministro della guerra sotto Vittorio Amedeo II, intendente in Pinerolo dal 1738 al 1743. Dopo i primi lavori per la Piazza d'Armi disposti dal Rehbindler (cfr. il PITTAVINO, *op. cit.*), avrebbe fatto sistemare la vasca in pietra che tuttora esiste in loco, e che fece chiamare inizialmente quel luogo Piazza Fontana. Quest'ultima notizia sarebbe contraddetta dai disegni della Piazza del Vittone e del Gariglietti, in cui la vasca non è indicata, e da una mappa del fine '700 (cfr. PITTAVINO, *op. cit.*). Si vedano per lavori di condutture idrauliche effettuati nella zona della Piazza dopo il 1770 A. S. To., Corte « Prov. di Pinerolo » mz. 4.2.

(6) Victor Amédée Chapelle, conte di Saint Laurent, dapprima reggente della Segreteria degli Interni sotto il D'Ormea, fu poi Segretario degli Interni effettivo. Si vedano in particolare le sue lettere nelle « Risposte agli Intendenti ». In « Lettere di Particolari » non vi sono suoi accenni all'Ospizio. Cfr. anche « Lettere di Particolari » Fontana di Cravanzana, per lettere di quest'ultimo al Saint-Laurent.

impresari per conoscere quale parte di Ospizio debba venir allestita nella corrente campagna di costruzioni (1), questo per evitare sprechi e carenze di materiali. Aggiunge che qualora S. M. avesse voluto rendere abitabile l'Ospizio colla minore spesa possibile, occorreva terminare il piano terreno e il superiore, lasciando il rimanente imperfetto, non edificando per il momento la cappella di cui erano state gettate le fondamenta, valendosi per detto uso della sala del Piano Nobile. Per la somma occorrente l'Ing. Vittone era in grado di fare un calcolo dimostrativo, infatti allegati alla lettera si trovano due prospetti a firma Vittone in cui figurano due diversi preventivi di spesa.

Nel 1743, secondo il Pittavino, l'Ospizio è terminato, almeno a grandi linee (2); nel 1744 il teologo Danna scrive a Torino per lamentare la riduzione dell'orto dell'Ospizio (3), ritiene che ci siano state delle manovre sottobanco (4) e questo è confermato in una lettera del 27 agosto 1744, scritta dal Conte Piccon della Perosa (5) al Conte di Saint-Laurent il cui tenore è abbastanza chiaro: ha conferito con il Vittone, il cui parere è stato dapprima di allargare l'estensione dell'Ospizio, ma ora è d'accordo che quanto precedentemente acquistato sia sufficiente, i fondi che restano dovrebbero essere usati per tacitare gli impresari. Il parere di Vittone è dunque sfumato, più deciso quello del Della Perosa che ritiene sia meglio non ampliare l'orto per non urtare gli interessi dei proprietari dei fondi circconvicini, in primo luogo del Conte Porporato (6) che si è detto disposto a scrivere al Re per protestare contro la necessità della vendita, ciò che causerebbe danno all'insieme della sua proprietà. Per questo motivo dunque

(1) Venivano definite campagne di costruzione (15 aprile-15 ottobre) i periodi in cui si poteva costruire senza pericoli di gelate o piogge dannose per gli edifici in costruzione.

(2) Cfr. PITTAVINO, *op. cit.*, confermato nella lettera del 9 ottobre del Brunetta d'Usseaux in A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta.

(3) Cfr. A. S. To., « Lettere Particolari » Danna.

(4) Dalle « Lettere Particolari » del Castelli di Costigliole si rileva come già nel marzo 1743 fossero state acquistate, per il giardino, 122.5.6. tavole da un certo Capitano Pelassa. Le 1500 lire che al momento avanzavano dal fondo per costruire l'Ospizio non erano giudicate sufficienti, alcuni giorni dopo, l'11 marzo, venne redatto un conteggio depennando l'acquisto del mobilio della biblioteca, per dimostrare come fosse possibile coprire con questa cifra l'acquisto del giardino.

(5) Piccon della Perosa Luigi, era presidente della Congregazione dell'Ospizio. Si veda in A. S. To., « Lett. Part. » Perosa (della).

(6) Porporato Giacinto Amedeo, apparteneva ad una delle più importanti famiglie del Piemonte, che diede guerrieri, giuristi, ecclesiastici.

i signori della Congregazione (1) credono opportuno non ampliare l'orto.

Il 22 ottobre il conte Brunetta d'Usseaux (2) chiede l'invio di Vittone per la verifica dei lavori fatti e del residuo cifra assegnata per il compimento dei medesimi. Il 12 gennaio 1745 Castelli di Costigliole (3), nuovo intendente, informa che Vittone ha tardato a collaudare i lavori all'Ospizio perché occupato in diversi altri luoghi. Unito alla lettera vi è un conto, a firma Vittone e Buniva, concernente i fondi che rimangono a disposizione per i lavori. Si tratta di anticipazioni fatte dal Re con Regi Biglietti, in esso figurano le somme già pagate e il fondo che avanza, tramite detto avanzo si potranno saldare gli impresari per i loro crediti.

Il 15 gennaio 1745 la Segreteria degli Interni risponde all'Intendente per chiedere spiegazioni sia per i lavori fatti che per quelli da fare all'Ospizio con i fondi ad esso assegnati. Il conto Vittone-Buniva è pure unito in copia a questa lettera (il Regio Biglietto che assegna i fondi è del 13 maggio 1744) (4).

Il 29 aprile Vittone si recò per affari personali a Pinerolo (5), Brunetta gli chiese se avesse avuto ordini riguardo alle richieste fatte al Re per la continuazione della fabbrica, la risposta fu che nulla gli era stato ordinato. L'ospizio abbisognava di cucina e refettorio (i vani in uso al momento erano insufficienti), si chiese al Re la cifra per completare l'opera, secondo il calcolo che sarebbe stato formato dal Vittone.

L'8 giugno Castelli comunica che gli impresari dovranno continuare i lavori alle condizioni concordate nel 1740 e non a quelle che si erano stabilite il 30 giugno 1744. Sin dal 1742 era stata sollevata, dagli impresari, la questione del contratto e dei relativi costi; era stato dichiarato decaduto allora il contratto del 1740 e chiesto che i lavori da farsi dopo fossero pagati in economia.

(1) Era composta tra l'altro da un Presidente, un Segretario, un rappresentante del governo, un sostituto segretario.

(2) Brunetta d'Usseaux Giambattista (1704-1782). Cfr. MANNO, *op. cit.* Fu Segretario della Congregazione e contemporaneamente ebbe un importante incarico nel comune di Pinerolo, per cui più volte cercò di rinunciare alla prima mansione. Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

(3) Castelli di Costigliole conte Giacinto. Fu intendente a Pinerolo dal 26/3/1742 al 29/4/1746. Cfr. MANNO, *op. cit.* e A. S. To., « Lett. Part. » Castelli di Costigliole. Nella sua corrispondenza si trovano molti riferimenti al Buniva, con lettere, quietanze e conteggi.

(4) Cfr. A. S. To., « Risposte agli Intendenti 1745 ».

(5) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

Dal fondo a disposizione dell'Ospizio risultavano mancanti L. 800, ma una nota stesa da Vittone e Buniva segnala che dai fondi a disposizione per i lavori da effettuare mancherebbero ben L. 2.695 (1).

Il 14 giugno la Segreteria comunica la partenza di Vittone per Pinerolo, dove va ad assistere alla stesura del nuovo contratto, a firmare le nuove istruzioni, ed eliminare le difficoltà che potessero sorgere, in special modo per l'esecuzione dei lavori (2). Il 25 giugno Vittone consegna alla Segreteria di Stato una lettera dell'Intendente che accompagna il parere fatto sul ricorso della Confraternita di San Rocco (3) (vi è segnalato che pure un « Tippo » della zona veniva inviato alla Segreteria), il medesimo informa che i lavori all'Ospizio non sono ancora iniziati, perché prima si deve fare una nuova ricognizione dei fondi. Il 26 giugno vi è il ritorno a Pinerolo di Vittone perché assista, d'ordine del Ministro Saint-Laurent, alla deliberazione dei lavori per il 1745 per evitare che succedano « le male intelligenze del 1740 » (4) (si direbbe che l'andata a Pinerolo del 14 si sia risolta in un nulla di fatto).

Rispetto al fondo da cui mancavano L. 2.695 Vittone e Buniva ne riconoscono mancanti ora solo 1871.18.6, e l'Intendente invia le pezze giustificative a Torino.

Il 16 luglio sorgono complicazioni religioso-costruttive: Vittone segnala una richiesta degli Impresari di usare mano d'opera valdese per preparare la calce, ma essa viene respinta (5).

La visita del Mellarede.

A questo punto entra in scena la corrispondenza del Mellarede (6), da noi visionata quando ormai questo lavoro era in stato di avanzata stesura.

Nelle sue lettere sono contenuti tutta una serie di documenti che fanno riferimento alla perizia che questo alto personaggio effettuò a Pinerolo visitando la costruzione dell'Ospizio, come

(1) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Castelli di Costigliole.

(2) Cfr. A. S. To., « Risposte agli Intendenti 1745 ».

(3) Cfr. A. S. To., « Risposte agli Intendenti 1745 ». Questo accenno alla Chiesa di San Rocco parrebbe confermare l'attribuzione al Vittone della Sacrestia di questa chiesa, costruita in collaborazione col Buniva.

(4) Cfr. A. S. To., « Risposte agli Intendenti 1745 ».

(5) Cfr. A. S. To., « Risposte agli Intendenti 1745 ».

(6) Mellarede Conte, figlio del famoso Pietro Mellarede, diplomatico savoiardo, firmatario del trattato di Utrecht.

seguito anche ad una preliminare dell'ingegnere e misuratore Antonio Maria Lampo (1). Questo insieme di lettere era in parte contenuto in un volume poi smembrato e da cui malauguratamente mancano i disegni autografi di Vittone.

La visita del Mellaredo fu voluta da Carlo Emanuele III, accompagnato dal Lampo e con un notaio che fungeva da segretario si recò a Pinerolo e nel corso della inchiesta vi fu anche un episodio comico: la fuga dell'assistente Casasopra (2). All'inizio del luglio 1745 la Congregazione dell'Ospizio aveva chiesto al Vittone l'invio di un assistente per controllare i lavori (3) che non erano più condotti dai Fratelli Bottani e dal De Magistris, ma da un certo Moriggia.

Convocato dal « Visitatore Regio » l'assistente in questione, non soltanto non si presentò, ma se ne fuggì lasciando persino da pagare la pensione. Venne poi in luce che egli era connivente con il Moriggia nella riduzione degli spessori dei muri rispetto a quanto prescritto nelle Istruzioni del Vittone. La fuga si concretò con la asportazione da parte del Casasopra delle suppellettili che erano nella sua camera, compreso il pagliericcio (erano però materiali di sua proprietà); la Congregazione venne diffidata dal pagargli le sue spettanze, sino a nuovo ordine.

La lunga nota dei documenti che compongono l'insieme della documentazione Mellaredo viene pubblicata in Appendice, le conseguenze della visita furono che il Lampo predispose una serie di lavori di riparazione mentre già il 3 settembre si era ordinata da Torino (vedi risposte agli Intendenti) la sospensione dei lavori. Il 30 settembre venne dato ordine all'Intendenza delle Fabbriche e Fortificazioni (4) di convocare Vittone e Lampo per discutere la visita del Mellaredo a Pinerolo, di questa riunione purtroppo non si conosce il seguito.

Il 24 maggio 1746 Brunetta comunica la sospensione dei lavori, motivata dallo stesso qualche giorno dopo con la partenza dell'Intendente Castelli sostituito dal Conte Baldovini di Santa Margherita. Questa sospensione impediva il ricevimento dei 40 soggetti alloggiati presso l'Albergo di Virtù di Torino (5).

(1) Lampo Antonio Maria, Ingegnere, Architetto, Misuratore, Estimatore.

(2) Casasopra Giovanni Battista (1720-1772) Architetto Civile e Misuratore, fu anche progettista della Chiesa di Andezeno e di quella di Bosconero (notizia comunicata dal Dr. Guido Gentile della Sovrintendenza Archivistica).

(3) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

(4) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti 1745 ».

(5) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

Il 3 giugno 1746 Vittone invia alla Segreteria degli Interni un piccolo disegno per i lavori ancora da compiere all'Ospizio (1), dove ritorna il 18 del medesimo mese (2). Il 26 agosto calcola la spesa che occorre sostenere per mettere l'Ospizio in grado di ricevere i 40 giovani da Torino (3), i quali arrivano nel mese di Ottobre (4).

Nel 1747 succede uno scandalo (5): i giovani catecumeni scoprono che esiste una facile via d'accesso, tramite le soffitte, per andare a far visita alle catecumene e ne approfittano; il Fenocchio (6) viene incaricato di porre rimedio alla situazione con lavori acconci di cui esiste una relazione autografa.

Il 21 aprile il Re ordina di pagare L. 475 per lavori da eseguire all'Ospizio come da elenco accluso a firma Vittone (7); a quest'ultimo, nel mese di luglio, approfittando dei suoi frequenti viaggi a Pinerolo, viene affidato l'incarico di periziare i lavori ai ripari costruiti al ponte sul fiume Lemina (8).

(1) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti 1746 ».

(2) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti 1746 ».

(3) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti 1746 ». Il 19 agosto erano stati richiesti i conti dell'Ospizio, ed il 26 venne preparato il calcolo (esistente nel registro in copia a firma Vittone) in cui si indica l'intenzione di trasferire i 40 ospiti catolicizzandi dell'Albergo di Virtù di Torino.

(4) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

(5) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

(6) Fenocchio Michele, misuratore, approvato architetto solo nel 1749 (vedi sub nota 8) anche se in effetti veniva impiegato per lavori di ingegneria.

(7) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti 1747 ».

(8) Perizia per il Ponte sul Lemina. Vittone venne incaricato di una perizia in San Pietro Val Lemina, nelle immediate vicinanze di Pinerolo.

Si trattava di dirimere una lite sorta fra la comunità di Pinerolo e di San Pietro in Val Lemina per un riparo fatto costruire da quest'ultima al ponte sull'omonimo fiume, per evitare corrosioni, i pinerolesi sostenevano che questi ripari erano dannosi al loro territorio. Una prima perizia venne affidata a Michele Fenocchio (vedi sub nota 6) che diede ragione a Pinerolo; i leminesi non accettarono e inviarono una supplica a Carlo Emanuele III così motivata:

— Fenocchio non era ingegnere, ma solo misuratore (divenne infatti ingegnere nel 1749);

— era nativo di Pinerolo;

— era nipote della sorella del sindaco di Pinerolo;

— era figlio dell'esattore delle imposte di Pinerolo;

— il vice intendente che aveva affidato l'incarico a Fenocchio era di Pinerolo.

Per questi motivi si richiedeva l'intervento di « un ingegnere non sospetto », per cui la Segreteria degli Interni il 10 luglio 1747 scriveva all'Intendente di « dover nominar un Ingegnere de' più pratici, e sperimentati in materie d'acque, e del

Il 29 agosto l'Intendente Baldovini (1) solleva la questione delle chiese delle Valli Valdesi: si trattava degli edifici religiosi che esistevano nelle Valli di Pragelato, S. Martino, Luserna, che si trovavano sotto il Regio Patronato, e quindi dipendenti per le spese di costruzione, riparazione e manutenzione dalle Regie Finanze che le controllavano tramite una Regia Delegazione. Eseguito delle verifiche sorse il sospetto che gli impresari, connivente il Buniva progettista e collaudatore di queste opere, ne avesse gonfiate le misure e quindi i costi.

Baldovini scrisse che gli impresari sarebbero stati citati e aggiunte a proposito della nomina del Perito che doveva verificare i lavori contestati: « Non parebbe bene che tale nomina cadesse sopra il Sig. Vittone perché questi è troppo (parola illeggibile per macchie) e famigliare del Misuratore Buniva, qual ha fatto quasi tutti i disegni di dette chiese e le ha colaudate » (2).

Il Buniva doveva però godere di appoggi altolocati se in una lettera del Saint-Laurent all'Intendente del 12 Settembre 1749 quest'ultimo veniva invitato ad investigare sul perché il Buniva più volte minacciato di processo avesse sempre avuta rinviata la causa, non ultimo per intervento regio. Questa indagine doveva essere segreta, la lettera del Saint-Laurent rimanere chiusa a chiave nel cassetto, e non esser vista da nessuno (3).

Il 25 giugno 1748 Brunetta scrive di avere ricevuto una memoria di Vittone che però non aggiunge nulla di nuovo a quanto il medesimo aveva scritto in aprile all'avvocato Jeanin (impie-

corso di esse, che non fosse diffidente ad alcuna delle due parti ... In adempimento di ciò avendomi detto Sig. Intendente trasmessa l'ingiunta Relatione del Sr. Ingegnere Vittone ... ».

Risulta quindi che Vittone, accetto ad ambe le parti fece la perizia, ed essa si trova allegata alla pratica (collocazione d'archivio del tutto: A. S. To., Corte « Provincia di Pinerolo », mazzo 4.1. n° 25).

Il 7 luglio 1747 si recò « sovra il luogo del luogo di deto ponte, e riparo », ed ivi con assistenza ed intervento di due indicati dalle parti in contesa fece le osservazioni del caso e propose delle rettifiche per ovviare ad « ogni danno de' territori laterali a' deto Torrente ». Concluse poi che mediante tali rettifiche « sendo eguali le forze, e le resistenze, e le figure de' ripari, ne seguiranno eguali li effetti, ed in conseguenza le acque non saranno respinte, né portate più dall'una che dall'altra parte, ma scorreranno regolarmente », la previsione di spesa era di circa 200 lire, come si vede il Vittone diede in pratica ragione ai Pinerolesi.

(1) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Baldovini di Sta Margherita. Cfr. per quest'ultimo il MANNO, *op. cit.*

(2) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Baldovini di Sta Margherita.

(3) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti », pure in copia nella corrispondenza del Baldovini.

gato della Congregazione). Quest'ultimo gli aveva segnalato lo stato delle fessure sulle volte e sugli sterniti di alcune camere dell'Ospizio, che si erano nuovamente aperte dopo che su indicazione di Vittone erano state sigillate con il gesso. Ciò che aveva molto stupito il Brunetta e colleghi era la maniera risentita con cui il Vittone si era espresso nella sua memoria, anche perché la Congregazione non intendeva per nulla offendere la sua persona ma bensì aveva solo richiesto ad un ingegnere di passaggio un parere sulle crepe, così come l'Intendente Baldovini lo aveva domandato all'Ingegnere Castelli (1), avendo detto quest'ultimo di aver visitato la costruzione, ne di ciò aveva motivo di reputarsi offeso il Signor Vittone (2).

Il 21 agosto 1748 Carlo Emanuele III si reca a Fenestrelle e di passaggio a Pinerolo ne approfitta per visitare l'Ospizio, trova che i cortili sono stretti e quindi, ricevendo poca luce, per nulla salubri, inoltre sono visibili negli angoli delle evidenti crepe. L'Intendente viene invitato a far verificare le fondamenta perché si individui se la colpa è dell'ingegnere o degli impresari (3).

Come perito viene indicato l'ing. Giuseppe Castelli, intanto Vittone nelle cui mani erano le elemosine date dall'Arcivescovo di Torino da usare per l'Ospizio, viene incaricato di pagare L. 84.10 al misuratore Masino per « vacanze » nelle chiese delle Valli (4).

L'Intendente Ottavio Avenato del Lingotto.

L'11 marzo 1751 il nuovo Intendente Conte Ottavio Avenato del Lingotto (5) scrive che gli impresari De Magistris e Bottani chiedono che si risolvano tutte le questioni lasciate pendenti dal suo predecessore, aggiunge: « Pensa di divenire alla comunicazione delle loro prodotte al Sig. Architetto Vittone. Ora esaminato lo stato della fabbrica, ne fa relazione e gli rimane il dubbio se i difetti sono attribuibili all'Ingegnere o tutti a chi ha avuto il

(1) Castelli Giuseppe, Ingegnere ed Architetto Civile.

(2) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Brunetta d'Usseaux.

(3) Cfr. A. S. To., « Lettere agli Intendenti » e in copia nelle « Lettere di Particolari » Baldovini di Sta Margherita.

(4) Le elemosine raccolte dai vescovi delle diocesi piemontesi allo scopo di aiutare l'erezione dell'Ospizio erano, per quanto concerne almeno quelle di Torino, nelle mani di Vittone, il quale aveva, come vediamo da questa lettera, la funzione di ufficiale pagatore.

(5) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto. Per questo nuovo intendente cfr. MANNO, *op. cit.* La sua corrispondenza, lunghissima, occupa più mazzi.

partito, se convenga il parere e collaudazione del Sig. Vittone o più tosto di ingegnere non interessato », fa anche una descrizione dello stato attuale della costruzione (1).

Il 23 marzo informa che non è riuscito a ritrovare « il disegno del taglio della Fabbrica del Ospizio temendovi vi sia qualche sottomano da chi ha interesse a coprire la troppa elevazione del piano nobile e soffocazione del secondo, e comunicherà al Sr. Ing. Vittone li difetti che ha partecipati salvo che si stimi di far esaminare l'opera da altro Architetto dovendo colà portarsi li Sigg. Prunotto (2) e Castelli » (3).

Il 30 marzo il disegno viene reperito presso il Fenocchio, su indicazione degli impresari, ma è di dimensioni così piccole che non è possibile, per suo tramite, stabilire i difetti di costruzione (4). Il 6 aprile Prunotto che è giunto a Pinerolo visita l'Ospizio su richiesta dell'Avenato, e questi soggiunge: « Penso la di lui relazione uniforme alla mia, ed alla comparsa contro degli Impresari, che aveo praparata per comunicarla come ho fatto alla parte, indi al Sr. Ingegn[ere] Vittone colla risposta quando la ricevero per avere il di lui sentimento. Supplio V. E. di avere presente che l'ufficio mi obbliga a cose odiose anche con Architetti » (5).

Che cosa rispondesse il Vittone lo sappiamo da una lettera dell'Avenato che verrà scritta più tardi nel 1753, da essa risulta che il Nostro in data 12 maggio 1751 così si esprimeva: « gli arconi erano stati ordinati in tempo della fundamenta, ma non ammetteva di avere dato lui [Vittone] quest'ordine » (anche se l'Intendente obiettava che gli impresari erano tenuti ad obbedire solo al Vittone). Quest'ultimo inoltre accusava gli impresari di avere sublocato, contro le disposizioni del contratto, il lavoro a delle persone poco capaci « che badavano a far solo molti trabucchi di Muraglia » il che aveva dato luogo a cattiva esecuzione della costruzione, con scontri tra progettista e costruttori, tanto che dopo le prime campagne aveva dovuto dare gli ordini per iscritto, e gli Impresari avevano eseguito contro le disposizioni contrattuali

(1) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(2) Prunotto Giovanni Tommaso: « Architetto Civile, ebbe la direzione dei lavori per la Palazzina di Caccia di Stupinigi dal 1729 al 1769 ».

(3) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(4) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(5) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto. Vittone doveva godere di un credito altissimo, o di protezioni influenti (anche se ormai era morto il suo padrone di casa Marchese d'Ormea), tali da mettere in soggezione l'Avenato.

e i suoi ordini copertine, muraglie, pilastri con impiego anche di materiale difettoso (1).

Il 12 agosto accadde un episodio che ha dei punti di contatto con certe situazioni attuali e che in ogni caso è indice di un costume che non è solo dei nostri giorni: l'impresario De Magistris si presentò all'Intendente e gli disse che se non gli fosse stata resa giustizia per i lavori dell'Ospizio, avendo visti inutili i suoi tentativi a Torino, avrebbe scritto alla Sacra Congregazione a Roma dove sapeva « da Preti, e da Frati venirle formata processura a motivo di lavoro supposto mal fatto, e che si trattava di edificio fatto con denaro della Chiesa ». L'Avenato deve aver perso le staffe e, convocato il prefetto di polizia Basterj, invitò il De Magistris a ripetere il suo discorso, il che fu fatto ma senza nominare il clero romano, anzi modificando i precedenti propositi e affermando di essere solo venuto per chiedere l'autorizzazione a ricorrere al tribunale romano. Dal che si ricava che anche allora la macchina dello « scrivo a Roma » funzionava e come (2).

Nel giugno 1752 si ha notizia del primo ricorso degli impresari (3), il 15 aprile 1753, come abbiamo visto, l'Intendente ricapitola la situazione al ministro Saint-Laurent:

— La fabbrica dell'Ospizio venne ordinata e costruita prima che lui [Avenato] fosse in carica, non ha avuto alcuna ingerenza nella direzione economica dell'opera;

— mancano i bilanci, gli impresari sono stati pagati solo in conto abbuono, senza carte giustificative, al punto che non è stato possibile accertare le somme pagate, e ora gli impresari chiedono il saldo del loro avere, il tutto ammonta a L. 18036.3.9. Occorrerebbe fare collaudare l'opera, verificare quali parti vanno coperte « dalla ricciatura e stabilitura » e come non fosse conveniente al servizio dello Stato che fosse affidato [il collaudo] al Vittone, perché a questi era stata data la direzione dell'Ospizio; per quanto sarebbe stata necessaria la sua presenza (evidentemente per contestargli gli eventuali errori).

Risultava già nel 1745, dalla citata visita Mellarede, come fossero avvenute delle sostanziali variazioni al disegno, visita a

(1) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(2) Il De Magistris faceva riferimento alle elemosine di cui alla nota 45, per questo motivo egli credeva lecito ricorrere a Roma.

(3) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

cui come noto aveva partecipato il Lampo in contraddittorio con l'impresario.

« Da esse — continua l'Avenato — risulta che nel Disegno le muraglie attraversanti il Corpo della Fabbrica dovean esser fondate con muraglia ordinaria, e che escluse le sale del Salone, le altre tutte si son posate sopra Arconi di straordinaria ed irregolare larghezza, a segno tale di non poter, come di fatto non hanno potuto regger al peso delle pareti sopra di essi ellevate, dal che son state causate le gravi, e sostanziali Spaccature sino alla sommità dell'Edificio, con rotture de voltini, e Sordini tutti d'esse Muraglie tra' medianti spesa degli Arconi che si pretendono in oggi all'Esterno, ha dovuto ripararsi il danno maggiore prossimo con altro Sotto Arcone, e finalmente non bastando, con riempire tutti li vani d'essi arconi di Muraglie e Mattoni ... (omissis) » seguono le risposte date dal Vittone e riportate precedentemente sub 12 maggio 1751. Più oltre l'Intendente aggiunge che « Dippiù risulta da detta Relazione che dal Signor Lampo è stata giudicata insussistente, e non atta a portare lo sternito sopra [non ancora fatto in oggi] una volta, per causa d'un irregolare vacuo in essa lasciato in figura ovale troppo lungo in mezzo ad essa volta, e per essersi appoggiate le Crociere d'essa allo sporto della Cornice delle Colonne, e non sul vivo, ed altre cause, e l'Impresario si è scusato, come in molti altri luoghi in tal tempo, ed anche in oggi, e sul Disegno, e sull'Ingegnere senza che nessun luogo lo provi. Più che altre volte vicine minacciava rovina, ed era a rifarsi, cosa pur confessata dallo stesso Demagistris, qual ha allegato a sua difesa il Disegno, e l'Ingegnere ». Seguono altre spiegazioni del Vittone già precedentemente riportate e un lungo elenco dei danni sofferti dall'edificio e delle riparazioni già dovute apportare per evitare crolli. E così conclude l'Intendente: « Consta che la Fabbrica è difettosa, sono certe le variazioni del Disegno, e le spese soverchie cagionate per essersi anche operato, ed ordinato contro le Regole dell'Arte, e per li rinforzi stravaganti stati necessari, altre Rotture, ed Aggiunte, non consta che l'Ingegnere abbia dato li disegni necessari, non potendosi da quello dello spaccato della Fabbrica per le tre Maniche che si ha in Uffizio in profilo solamente, e troppo minuto, giustificare le variazioni maggiori del Disegno da poter fare le dovute contestazioni alle domande d'essi impresari, rimanendo dubbio da chi proceduta la Colpa, e danno del Regio Servizio in molti capi fra l'Ingegnere, e gli Impresari, e chi tenuto vada a' danni, e che da Giuristi s'allegghi non in uso la legge Omnes C. de oper. publ., è però certo, che non è

in disuso la Legge Aquilia, potendo in tanto esservi Luogo a contestarle la succennata variazione, con surrogazione d'Archi irregolari e luogo di Muraglie ordinarie, che ha causati tanti danni fatto dopo l'approvazione del Disegno, e senz'ordine, e molte altre irregolarità pregiudiziali, oltre a quel dippiù che l'Esame d'un Perito somministrar potesse. Perciò si crede con ragione debbasi declinare dalla Regola con la nomina d'altro Perito per la Colaudazione, o riprovazione in tutto, o parte dell'Edifizio, ma che necessario sia per liquidar il fatto in contraddittorio degl'Impresari e l'Intervento dell'Ingegnere, qual ha avuto la direzione della Fabbrica per contestar a' medesimi li pregiudizi, e proponer l'Indenniazione sul residuo loro avere, ed anche quando si stimi debbasi dichiarar dall'uso in contrario per simile contestazione all'Ingegnere medesimo, e convincerlo in contraddittorio ... (omissis) » (1). Si arrivò così al 1754, anno in cui si svolse la causa degli impresari contro il Fisco e di questo contro Vittone (2).

Vittone processato e assolto.

Allegata alla corrispondenza dell'Avenato si trova una copia di sentenza emessa dalla Regia Delegazione per le Chiese delle Valli che così dice:

« Nella Causa delli Pietro Antonio e Carl'Antonio Fratelli Bottani, Giacomo Demagistris, e loro compagni impresari della fabbrica p[er] l'Ospizio de Catolizati stabiliti in Pinerolo contro il S[ignor] Procurat[ore] Generale di S[ua] Maestà e di questo contro l'Ingegnere e Architetto Bernardo Vittone ».

I regi delegati, nominati in virtù delle Patenti del 3 maggio 1753, avevano incaricato il Tenente Colonnello Felice de Vincenti (3) di visitare la Fabbrica dell'Ospizio, questi descrisse lo stato della costruzione in due relazioni: una indirizzata ai delegati ed una come risposta ad una richiesta di informativa del Primo

(1) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(2) Cfr. A. S. To., « Lett. Part. » Avenato del Lingotto.

(3) Felice de Vincenti. « Ingegnere militare e urbanista. Da soldato semplice giunse all'altissimo grado di luogotenente generale di artiglieria ». Si veda la sua lettera in A. S. To., Corte « Lett. Part. » V mz. 39 (importante dal punto di vista tecnico) per l'annegamento di un cassone nell'erigendo porto di Lìmpia. Si veda pure nelle lettere Mellarede (presidente del Senato a Nizza) un accenno sulla attività del De Vincenti per la riparazione della Chiesa di Montalbano di Nizza. Vedi anche in « Provincia di Pinerolo » mz. 4.2. la sua perizia per la sistemazione delle sponde del Chisone del 1756.

Presidente del Senato Conte Benzo di Pramollo (1). Esaminata la perizia Devincenti la Delegazione respinse l'istanza avanzata dal Procuratore Generale di effettuare una nuova visita e dichiarò inoltre di doversi assolvere sia Vittone e sia gli impresari. Questi ultimi però dovevano, a loro spese, e con l'assistenza di un perito da scegliersi dall'Intendenza di Pinerolo rifare:

— la volta della Sacrestia;

— « li sordini » delle due porte che attraversavano le camere delle Guardarobe;

— otturare tutte le crepe esistenti nell'Ospizio, segnalate e disegnate nella relazione del de Vincenti;

— riparare i pavimenti che erano svirgolati;

— nei tippi n° 8 e 9 relativi alle volte delle cappelle si ordinava all'ingegner Prunotto (2) di eseguire il taglio della sommità delle due volte esistenti sopra le cappelle, con apposizione di una losa di quarzite bargiolina, anche questo a spese degli impresari, per il resto le spese erano da giudicare compensate.

La sentenza porta la firma del Primo Presidente del Senato Benzo di Pramollo e dei componenti la Regia Delegazione, le spese erano stabilite a carico del Procuratore Generale.

La Piazza d'Armi.

La visita del De Vincenti, come risulta dalla relazione dell'Intendente del 19 ottobre 1754 (3), sortì alcune indicazioni tra cui la necessità di effettuare lo spianamento della Piazza su cui sorgeva il Ricovero, rialzando il terreno circondato dagli sterniti, per evitare l'infiltrazione delle acque piovane. Il De Vincenti lasciò altre memorie per i lavori sulla piazza; esse vennero passate al Vittone perché le mettesse in esecuzione. Praticamente si trattava di operare un passaggio dall'Hotel della Cavalleria (4) per permettere l'arrivo dei soldati per le esercitazioni da eseguire sulla Piazza. La complessa documentazione relativa a questi

(1) Benzo di Pramollo. Cfr. MANNO, *op. cit.* Fu un altissimo magistrato nel Piemonte della prima metà del '700.

(2) Malauguratamente non si è potuto ritrovare nemmeno questi tipi, per la causa contro Vittone si veda pure in A. S. To., Sez. Riunite « Processi e Cause ».

(3) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(4) L'Hotel della Cavalleria era una vecchia caserma francese, poi usata dai piemontesi. Venne demolita alcuni anni or sono (cfr. PITTAVINO, *op. cit.*).

lavori è contenuta in A. S. To., sez. Corte « Provincia di Pinerolo » mz. 4.1. n° 27 « Disegno della Piazza d'Armi della Città di Pinerolo formati dall'Ingegnere Bernardo Vittone, come pure delle Case e alla medesima Piazza aggiacenti con altro Disegno, o sia Tipo della sudetta Piazza delli 10 luglio 1756 formato dall'Architetto Gariglietti Unitamente all'atto di Collaudazione del Sud^o Ingegnere Vittone delli 22 xbre 1755, e conto della totale spesa fattasi nello spianamento della pred[et]ta Piazza d'Armi. Insieme con diverse memorie e lettere concernenti d[ett]o fatto ».

L'aver affidato a Vittone e i lavori di spianamento della piazza e quelli della riparazione del Ricovero era logica conseguenza della sentenza assolutoria, l'11 agosto 1754 (1) Avenato scrive che prima di informare gli amministratori di Pinerolo sull'ordine di spianare la Piazza d'Armi « in vista di evitare ulteriore pregiudicio della R. Fabbrica d'Ospizio ho creduto di dover far riconoscere da persona perita il grado del bisogno che tiene ». Risulta dalla relazione di questo ingegnere sconosciuto (forse Lampo o Devincenzi, oppure il Castelli) che i materiali di scavo potevano servire a riempire le cave che fiancheggiavano l'Ospizio, inoltre lo spianamento della Piazza serviva a meglio canalizzare le acque piovane, al decoro della città e permetteva alle truppe di usarla come luogo di esercitazione. Il 26 agosto viene sollecitato l'arrivo di Vittone, prima delle piogge autunnali, anche perché si dubita che un altro perito voglia sostituirsi a lui per la formazione « di due converse » necessarie per l'errore che era avvenuto nel livellare il piano terreno dell'Ospizio durante l'elevazione delle strutture (2). Il 27 agosto si segnala il mancato arrivo di Vittone e l'inutile comparsa delle squadre per l'appalto degli scavi, si apprende che il Marchese di San Germano (3) è partito per segnalare al Re l'utilità di una piazza atta agli esercizi della truppa (4). Vittone arriva il 28 agosto e vi rimane sino al 3 settembre stendendone una relazione (pubblicata dal Portoghesi nell'opera citata) (5). Il 10 settembre l'Intendente richiede che le Finanze Regie si assumano parte della spesa per la piazza e per tutto ciò che concerne l'Ospizio (6).

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(3) Marchese di San Germano. Cfr. MANNO, *op. cit.*

(4) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.;

(5) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.;

(6) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

Il 23 settembre viene dal Vittone formato il « tipo » della piazza (1), il 29 Avenato scrive una lettera (pubblicata dal Portoghesi) in cui viene delineato un progetto di sistemazione totale della piazza, che verrà poi esplicitato nel noto disegno, pure pubblicato dal Portoghesi (2).

(1) Titolo: « Indice della Pianta della Piazza d'Armi da eseguirsi nella Città di Pinerolo ».

Disegno di cm 52×105 ;

Scala di trabucchi $60 = \text{cm } 19,5$

Disegno ad acquerello con i seguenti colori:

grigio forte per gli edifici costruiti;

verde forte per gli sterniti in pietra;

verde pallido per le costruzioni da erigere;

verde pisello per le culture arboree o agricole.

In calce si legge: Li profili coloriti di rosso addittano le declinazioni e pendenze che deve avere il suolo di d(ett)a Piazza e li Profili neri dinottano lo Stato presente del suolo della Piazza, ed il terreno da esportare;

Nº 1 Dinota le quadrature delle isole e case esistenti collorite di nero attorno essa Piazza;

2 Strada denominata di S(an) Domenico;

3 Strade che comunicano alla Città;

4 Siti da fabbricare per compire la Piazza;

5 Bassa coltura a mezza notte del Reggio Ospizio;

6 Strada che passa avanti le carceri, e conduce alle campagne superiori;

7 Consegna vecchia da demolire;

8 Consegna nuova;

9 Linea che si è progettata in prolungamento della Piazza per comodo accesso delle Truppe alla med(esim)a;

10 Ripa formata di terra e rottami della fortificazione rovinata sovra cui esiste la Potenza qual Ripa si deve abbradere (sic) in parte;

11 Porzione di Campo che viene compreso nel prolungamento di d(ett)a Piazza;

12 Piazza per il mercato de Bestiami;

13 Bassa coltura, in cui devono discendere le acque della Piazza per scaricarsi indi nel Rivo Moirano;

14 Sterniti di Pietra a Rizzo attorno la Piazza.

Per copia li 16 7mbre 1754

Ing(egnere) Bernardo Vittone

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

Il 4 ottobre i proprietari delle case adiacenti la piazza reclamano presso il Re (1), l'8 ottobre si informa (2) Torino che metà del lavoro è fatto, inoltre si chiuderanno gli archi dell'Ospizio, quegli stessi che nel progetto originale del Vittone figuravano aperti, ma la cui costruzione mal calcolata aveva prodotto quelle crepe di cui parlammo in precedenza. L'8 ottobre Vittone scrive a Gerolamo Buniva una lettera che riportiamo in nota (3). Que-

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit. Il reclamo nasceva dal fatto che i lavori di scavo e sistemazione nella piazza abbassavano il livello della stessa, con conseguente incomodo per l'ingresso alle case circostanti.

Inoltre questo comportava, a detta dei proprietari, ulteriori spese per la sistemazione degli ingressi e scale d'accesso e diminuzione, nel frattempo, del reddito dei fabbricati stessi.

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(3) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » ed anche in « Pinerolo Provincia » mz. 11. Lettera di B. A. Vittone a Buniva:

M[ol]to Ill[ustrissimo] Sig[nore] P[ad]ron mio oss[ervantissi]mo,

In seguito alle richieste fattemi p[er] venire illuminarlo sopra le infrascritte cose, debbo in primo luogo significarle avere ogni cosa comunicata con S. E. il Sig. Conte Primo Presidente Benzo.

Epperò a tenore anche di quanto detta E[ccellenza] mi ha significato sono a ragguagliarle:

P[ri]mo, che la pendenza della Piazza verso la strada di San Domenico si desidera, epperò ella procuri di conservarla al più possibile;

2º Rispetto alla collocazione della Potenza (i. e. Forca) non esservi difficoltà sovra quanto stimerà il Sig. Prefetto nel farla porre sulla Piazza del Mercato de Bestiami e siccome per lo solito le spese per dette cose si fanno dal pubblico, perciò si crede che la Città non avrà difficoltà di far tali spese.

3º Le acque che proveranno dalli stilicidi de tetti dell'Arsenale anche verso Levante si dovranno guardare nella Piazza o sia cunetta attorno la medesima.

4º Li sterniti, che rifare si devono a lungo della strada di San Domenico, cioè dall'Arsenale sino alla Chiavica di S(an) Rocco p(er) esser già stati tempo fa d'ordine della Città, da Particolari eseguiti, pare che questi adesso rifare si debbino non più a spese de medesimi, ma di detto Pubblico che fa lo spianamento della Piazza.

5º Rispetto al Pozzo verso Levante dell'Arsenale, di questo non se ne parla, perchè è cosa attinente al Regio Arsenale, e non alla Piazza.

6º Se si potrà lasciare di abbattere la Consegna vecchia sino alla prossima Pasqua, con ciò però che tal cosa non apporti veruna novita nel contratto della Piazza, né prettesa degli Impresari, né altro che possa accrescere alcuna spesa in verun modo, potrà la città farla lasciare p[er] usare tal atto di carità verso chi abita nella medesima, ed indi poi farla immediatamente abbattere, e questo, è quanto devo dirle, e non sarebbe p[er] altro che cosa ottimamente fatta darne pure informazione al Sig. Intendente, affinché Egli come preposto ai Regi Interessi sia sempre d'ogni cosa partecipe, ed ogni cosa secondo di Lui Saggi Pareri

st'ultimo era sospetto all'Avenato che lo giudicava professionista troppo costoso e che lo sostituì con il Gariglietti (1) in alcuni lavori, probabilmente vi furono degli scontri come risulta anche dalla sopraccennata lettera di Vittone; infatti al punto 6 Buniva è invitato a dare notizia di tutto quello che si decide all'Intendente, anche se ciò contrasta con le precedenti affermazioni di supposta amicizia del Vittone con Buniva.

Il 15 ottobre Avenato ritorna sull'argomento della sistemazione della piazza (2), su richiesta del Segretario degli Interni: si tratta della costruzione dell'Ala (mercato coperto) e di un edificio tra l'Ospizio e la Consegna (specie di dazio). Detto concetto viene ampliato in una relazione (3), sempre in data 15 ottobre, da cui risulta come 80 operai e due squadre di scalpellini lavorino alla piazza, si fa gran uso di macerie delle demolite fortificazioni, il che permette di avere molto materiale a basso prezzo. L'Intendente si dilunga sulle costruzioni che dovrebbero ornare la piazza, e per più pagine descrive il progetto unitamente alle necessità

si eseguisca. Devo pure soggiungerle che tutte le spese, quali attorno all'arsenale possano accadere p[er] causa della Piazza, e risanamento specialmente delle Carceri, queste pare che potrebbonsi incorporare con le Spese solite farsi da S. M. ogn'anno p[er] le riparazioni delle di lei Fabbriche, onde anche di questo sarà bene, che ella ne renda partecipe esso Sig[nor] Intendente, e ne prenda dal Medesimo le determinaz[ioni], che esso meglio stimerà, presentandosi al D[etto] Sig[nor] Conte Intendente, la prego d'umiliarle i miei rispetti, ed intanto mi riprotesto rinnovarle d'avere quanto sovra partecipato a detta S. E. e sono di V. S. M. Ill.

Torino gli 8 8bre 1754

Div[otissi]mo, ed obbl[igatissi]mo Serv[itore]
Ingegnere Bernardo Vittone.

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit. Già in una lettera del 2 Aprile 1754 dell'Avenato (A. S. To., « Lett. Part. » Avenato) si legge che il Gariglietti era stato inviato a S. Germano Chisone su indicazione del Prunotto, perché « accertato d'abilità nulla inferiore al S[ignor] Buniva, da quale ho stimato declinare a risparmio di Spese soverchie osservate in più Chiese fabbricate in queste valli sotto la di lui direzione con denaro Regio ». Come si vede il chiodo fisso di Avenato era la supposta esosità o peggio del Buniva. D'altronde l'Intendente doveva essere individuo fiscale e severo, ebbe infatti con la Città di Pinerolo una violentissima « querelle » che sfociò in una ispezione effettuata dal Conte Miglyna, Primo Ufficiale del Controllo Finanze. Godibilissime le relazioni e controrelazioni scritte dall'Avenato e dai suoi avversari del Comune, fra cui una in cui l'Intendente veniva accusato di andare a controllare i lavori della strada Torino-Pinerolo in camicia e veste da camera a cavallo di una mula (Cfr. A. S. To., Corte « Prov. di Pinerolo » mz. 4.2.).

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(3) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

economiche della città, che verrebbero in parte risolte dalla sua realizzazione. Pone l'accento sull'opportunità di costruire un Ospedale ed un Ricovero di Mendicità in sostituzione di quelli esistenti (potrebbero essere le opere nuove inserite nel disegno pubblicato dal Portoghesi).

Il medesimo giorno vi è un'altra lettera di Avenato (1) che informa di ignorare le istruzioni avute da Vittone per lo spianamento intorno all'ultima isola della Piazza, per cui ha dovuto dire al medesimo ed al consigliere di città Conte Pasero (2) di ritenere che nulla ostasse al compimento dell'opera, se ciò era anche nei desideri della amministrazione cittadina. Però gli risulta che quest'ultima ha messo in giro la diceria che lo spianamento non fosse stato terminato per ordine dell'Intendente stesso, è invece sua opinione che chi resista all'opera di messa a punto sia il Consiglio, intanto ne approfitta per insistere sulla utilità per la Cavalleria di disporre di una zona spianata ad hoc.

Una lettera non datata (3) ma scritta da Torino quasi certamente dopo il 15 ottobre segnala il placet reale all'ampliamento della Piazza oltre la casa del Conte Bianchis, sarà però necessario trasferire la « potenza » in « sito congruo all'esemplarità sopra la piazza del mercato del Bestiame » (4).

Il 17 ottobre Avenato informa di avere inutilmente richiesto al Buniva, che dirige i lavori, di presentare i profili « che sono

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(2) Conte Pasero, fu consigliere e più tardi sindaco di Pinerolo. Cfr. MANNO, *op. cit.*

(3) Per definire la provenienza di questa lettera, in A. S. To., « Prov. di Pinerolo » mz. cit., si sono esaminate le filigrane delle varie carte (Avenato usava una carta con filigrana CGR, Vittone con quella del Cappuccino, questa lettera da Torino su filigrana SR con inchiostro di tinta quasi verde). Per le filigrane delle carte usate in Piemonte da Architetti ed Ingegneri si veda il capitolo di Vincenzo Borasi in « Forma Urbana ed Architettura della Torino Barocca » dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino.

(4) La questione della « potenza » o forza era stata già sollevata il 20 luglio 1753 (cfr. A. S. To., Corte « Pinerolo Provincia » mz. 11 - n. b. da non confondere con Prov. di Pinerolo che è altra serie). Il Prefetto di Polizia Basterj propose di trasferire il patibolo (unito vi è il tipo) ma le rimostranze scritte del Conte Bianchis che non voleva vedere sotto le finestre di casa lo spettacolo degli impiccati lo indussero a chiedere consiglio a Torino. Ignazio Bertola cui era stata demandata la questione rispose che il piazzamento della forza non era affar suo, ma che il sito in cui si trovava al momento era forse il migliore « che non dove si propone di trasferirla, ma a dar terrore ai malvagi, per esser a portata di un maggior concorso di spettatori, riflesso che deve prevalere sulla delicatezza di un solo particolare ».

indispensabili per la grande irregolarità e lunga estensione del sito, domanda che in regola di azienda economica si doveva fare, molto più dopo aver osservate rimosse le motte contro il prescritto dell'Istruzione » (1). Viene contemporaneamente proseguita la lettera di Vittone dell'8 ottobre e commentandola l'Avenato mostra di non gradire che l'Architetto chieda di lasciare in piedi sino alla seguente primavera la Consegna, non è del parere che si tratti di atto di carità ma bensì invece di favoreggiamento verso gli impresari che godrebbero di doppi collaudi, anzi prende l'occasione per informarne l'Intendente Generale delle Fabbriche e Fortificazioni.

Il 19 ottobre viene rifatta da Avenato una relazione riassuntiva dei lavori su richiesta della Segreteria di Stato. È interessante notare la dichiarazione fatta dall'Avenato a Vittone di non stimare utile al Regio Servizio che Buniva avesse ingerenza nell'opera; ciò malgrado Vittone prese le misure con il Buniva e formò due istruzioni: una per le riparazioni dell'Ospizio ed una per la Piazza d'Armi. A Buniva venne notificato di operare lo spostamento della forca, le misure vennero prese dallo stesso con una celerità tale da non lasciare le « motte » (i cosiddetti testimoni degli scavi); oltre a ciò il lavoro di livellamento obbligò a fare scavi che misero in allarme i proprietari delle case adiacenti la Piazza che ricorsero all'Intendente. Questi chiese a Buniva di avere le misure dei « cavi operati » per cautelare l'interesse dello Stato, ma non ricevette risposta (2).

Il 29 ottobre le piogge interruppero i lavori sulla piazza, mentre quelli dell'Ospizio sono ormai terminati (3).

In data 30 ottobre Avenato ritorna sull'argomento del reclamo dei proprietari per definirlo « concepito in termini ampollosi e non veri », nel contempo informa che sono necessitati lavori di sistemazione delle muraglie dell'Arsenale dove erano sistemate le Carceri. L'asportazione di terra per il livellamento della piazza ne aveva messo a nudo i muri, per cui venne chiesto al Fenocchio — responsabile delle Regie Fabbriche in Pinerolo — di effettuare le necessarie riparazioni. Rifiutando detto ordine senza una motivazione scritta, il Fenocchio venne convocato dall'Intendente presente il Vittone. Dinanzi a quest'ultimo attribuì il rifiuto alla cattiva stagione che non permetteva di effettuare i lavori, inoltre

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(3) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

lo spianamento aveva rivelato delle magagne nell'edificio, tanto più « che non ignorava la sua professione a tal punto ». Avenato conclude ritornando sull'argomento Buniva che sa essere stato sottoposto a procedimento della Regia Delegazione, per di più avendolo inviato ad assistere ai lavori dei ripari del Pellice ne ha ricevuto rimprovero dalla Cancelleria, in ufficio inoltre ha abbastanza prove della sua perniciosità per la Provincia. L'Avenato dichiara di essere pure a conoscenza di uno scritto del Buniva a pro dei proprietari delle case intorno alla piazza ed inoltre lo accusa di aver fatto rimuovere i « testimoni » di controllo dei lavori di scavo. Conclude dichiarandosi lieto di aver detto a suo tempo al Vittone di non giudicare Buniva adatto a questo lavoro, non per passionalità, ma per giustizia, ad ogni modo avendo Vittone accertato le misure non vi è più nulla da temere (1).

Dopo un anno, il 20 ottobre 1755, Vittone stende l'atto di collaudazione della Piazza d'Armi, si tratta di un lungo documento in cui viene esaminato con molta oculatezza lo stato della medesima (2), il 13 gennaio 1756 Buniva scrive una lettera per segnalare di avere eseguito gli ultimi lavori di spianamento prescritti dalla istruzione vittoniana (3).

Il 23 marzo 1756 viene liquidata la spesa relativa ai lavori della Piazza, è interessante notare come il Vittone venisse retribuito con circa 252 lire, mentre se ne spendessero 120 per la costruzione della forza e 9 per compensare il custode delle carceri perché le guardie di giustizia vigilassero sui mastri incaricati dei lavori (4).

Nel luglio 1756 viene steso dal Gariglietti un « tippo » della piazza (5), dopo la sistemazione, delineato con lo scopo probabile

(1) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(2) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit. Vedi in appendice il testo integrale.

(3) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit.

(4) Cfr. A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. cit. Elencata compiutamente come tabella in appendice.

(5) Scheda del disegno della Piazza d'Armi dopo i lavori di sistemazione. Dicitura: Tipo della Piazza d'Armi con Case alla mede[si]ma aggiacenti. Disegno in inchiostro ora bruno.

Firma: Gariglietti architetto e misuratore.

Scala: Trabucchi sessanta = cm 21,6.

Misure del disegno: cm 58 × 43.

Data: Pinerolo li 10 luglio 1756.

Indice:

A Piazza d'Armi;

B Piazza del Mercato del grano con Allea rientrante nella mede[si]ma;

di servire come base per i nuovi lavori, ch  in effetti si iniziarono dopo poco: la costruzione della nuova Consegna ad opera dell'Architetto Ignazio Massone (1) ed il mercato coperto per le granaglie.

Il 29 giugno 1757 Vittone si reca a Pinerolo con il conte Mellarede e stende un parere, con disegno (non pi  esistente) di esecuzione della Cappella dell'Ospizio. Il conte Brunetta che invia a Torino questa documentazione si dichiara contrario alla sua messa in esecuzione, perch  essa prevedeva l'allestimento della Infermeria sopra la Cappella e ci  in contrasto con le leggi canoniche (2).   l'ultimo accenno, per quel che ne sappiamo a tutt'oggi, di una quasi ventennale vicenda che vide impegnato Vittone e indirettamente molti altri architetti ed ingegneri, e che a quanto pare gli diede guai e dispiaceri in quantit .

Conclusione.

  quanto mai interessante come di tutta la vicenda, pur con collocazioni d'archivio diverse, si sia conservata una nutrita documentazione, anche se esistono delle carenze, come la mancanza allo stato attuale delle ricerche di buona parte della corrispondenza del Fontana di Cravanzana, della totalit  di quella del Benzo di Pramolo, De Vincenti, Buniva. Sono inoltre irreperibili i disegni da noi citati, escluso il tipo della Piazza d'Armi, quello del Gariglietti sempre sulla Piazza e una copia del Lampo di disegno Vittoniano. Soprattutto per quelli citati dal Mellarede la mancanza   spiacevole, per quanto la loro collocazione potrebbe

C Ingrandimento della Piazza del grano;

D Regio Ospizio;

E Regio Ospedale;

F Strada Reale di Torino con Sito ove   tracciata la nuova Consegna;

G Chiesa di S[an] Rocco;

H Casa del Conte Bianchis;

I Casa Gioannini;

K Casa Chierina.

Colori: giallo per la consegna, rosso per le costruzioni.

(1) Massone Ignazio, si firmava ingegnere. Progett  la « Consegna » e il mercato dei grani di Pinerolo (vedi A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. 4.1, nel 1734, come risulta in A. S. To., « Lettere di Particolari » Salmour, effettu  una visita al lago di Avigliana ed alle « bealere » di Torino). La direzione dei lavori alla « Consegna » e all'Ala (mercato coperto) venne poi tolta al Massone, vittima dei litigi scoppiati fra l'Intendente e il Comune di Pinerolo (cfr. la copiosa documentazione in A. S. To., « Provincia di Pinerolo » mz. 4.2.).

(2) Cfr. A. S. To., « Lettere Particolari » Brunetta d'Usseaux.

essere alle Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato in Via S. Chiara, oppure nell'Archivio di Palazzo Reale già detto Archivio Segreto (1).

Queste ricerche, di per sé limitate da carenze di tempo, indicano come del Vittone, di cui si presumeva esistere pochissimo di autografo, sia invece esistente molto di inedito, e molto sia ancora da trovare avendo a disposizione tempo e mezzi. Queste ricerche, qualora effettuate, dovrebbero dare modo di stendere una dettagliata e completa biografia vittoniana.

(1) La Dott. Augusta Lange mi segnala come poco probabile la esistenza di questi disegni nell'Archivio di Palazzo Reale, già detto Archivio Segreto di Sua Maestà. In esso dovrebbero essere contenuti solo i disegni delle fabbriche regie, per mettere fine alle incertezze sarebbe quanto mai opportuno che questo Archivio fosse versato nella sua sede naturale, cioè all'Archivio di Stato di Torino, mettendolo successivamente a disposizione degli studiosi, anche perché se in un prossimo futuro si organizzasse l'auspicato convegno juvarriano, verrebbero a mancare importanti e preziose documentazioni.

APPENDICE A

REGISTO DEI DOCUMENTI MELLAREDE

Il registro comprende la sola titolazione dei documenti delle « Lettere di Particolari » Mellarede (mz M 38) in A.S.To., Corte.

Per alcuni documenti e per tutti i disegni (meno uno eseguito al verso di una lettera) vi è come dicevamo precedentemente la citazione, ma non la presenza nel mazzo, in quanto trattasi di documenti sfortunatamente scorporati e quindi di difficile reperimento.

- Torino 2 giugno 1745 – Calcolo delle opere necessarie per fare la cucina e Scaletta solo di rustico e stabilire la Cappella – L. 5820,19,2.
Sottoscritto: Ing. Bernardo Vittone.
- Prezzi convenuti in virtù di deliberam[en]to seguito nanti l'Ill[ustrissim]o Sig. Intend[en]te di Pinerolo li 5 Agosto 1740 a favore del Reggio Ospizio di Pinerolo, con parere del Vittone, 9 giugno 1745.
Sottoscritto: Ing. Bernardo Vittone.
- Verbale della Congregazione dell'Ospizio: (risulta da esso come il 28 luglio era presente come sovrastante Giambattista Casasopra, inviato dal Vittone, per vigilare i lavori). 1º agosto 1745.
- Copia di lettera scritta dal Sig. Avv[oca]to Ferraris, Primo Uff.le della Segr[et]ria di Guerra alla Seg[ret]ria di Stato – Alessandria 26 ago. 1745; si invia a Pinerolo persona competente ad esaminare i difetti dell'Ospizio comunicati a S. M. (da chi?). Unita vi è lettera del Lampo del 28 agosto 1745 in cui comunica di trasferirsi a Pinerolo.
- Prime osservazioni del Sig. Lampo attorno alla Fabbrica dell'Ospizio, in data Torino 1º settembre 1745.
- Lettera del Procuratore Generale Maistre a Saint-Laurent, (che vista la relazione del 1º settembre del Lampo chiede, che nella prossima andata al campo di guerra dal Re, si chieda la sospensione dei lavori).
- Lettera a firma Celebrino (si veda la sua corrispondenza in A.S.To «Lettere di Particolari») e minuta di Regio Biglietto (datato poi 5/9/1745) per stabilire l'invio del Mellarede e del Lampo a Pinerolo per visitare l'Ospizio.
- Atti sommari di visita e recognizione della nuova fabbrica del Rº Ospizio de Catecumeni in Pinerolo deliberata al Capo M[ast]ro Francesco Moriggia p[er] atto de 5 luglio 1745 e successive providenze per questa date dall'Ill. Sig. Conte Mellarede. Spezialm[en]te in questa parte delegato da S. M. p[er] Regio Biglietto de 5 7bre d'anno 1745 al med[esimo] diretto. Detti atti principati li 10 di dº mese di 7bre (Visita durata sino al 13 settembre. Contiene copia di disegno di Vittone opera di Lampo).

- Calcolo della spesa per li lavori che si sono agionti per maggior sodezza della nuova Fabbrica d'agionta al Reggio Ospizio di Pinerolo per la costruzione della Cucina e sito per la distribuzione delle porzioni, ogni cosa intrapresa dall'Impresario Moriggia come da suo Contratto dei 5 luglio 1745. Pinerolo 14 7mbre 1745 – firmato Antonio Maria Lampo.
- Relazione di quanto si è dal Conte Mellarede operato circa il R^o Ospizio dei Catecumeni in Pinerolo dipendentem[ente] ed in occasione di ciò, che gli è stato comandato dal R^o Biglietto e lettere della Segreteria di Stato in data 5 7bre 1745. Un ristretto del fatto, ed i motivi delle providenze ivi dal med[esi]mo date, massime in riguardo dal nuovo Impresaro Franc[es]co Moriggia, e Sovrastante Gio. Battista Casasopra. Datata in Pinerolo 16 7bre 1745 a firma Mellarede.
- Volume delle Pezze, a cui sono relativi gli atti sommari di visita e recognizione della nuova fabbrica del R^o Ospizio dei Catecumeni in Pinerolo deliberata al Fran[ces]co Moriggia Li 5 luglio 1745 fatte nanti dell'Ilmo Sig. Conte, e Collaterale Mellarede li 10 di 7mbre med[esi]mo anno, e giorni successivi in qualità di R^o Delegato, coll'indice delle medesime:
 - 1^o – Atto di sottomissione con cauz[i]one del Capo Mastro Franc[es]co Moriggia in data 5 luglio, col stato de prezzi estratto autentico da Registri dell'Uffizio dell'Intendenza di Pinerolo sottos[critto] Fumeri Seg[reta]rio a pag. 1;
 - 2^o – Istruz[i]one del Sig. Architetto Vittone da osservarsi dal detto Impresaro 2 luglio 1745 e p[er] estratto come sopra a pag. 5;
 - 3^o – Istruz[i]one Gen[erale] del d[ett]o Sig. Architetto dati li 10 Giugno 1740 quando si è dato principio alla fabbrica del R[egi]o Ospizio de' Catecumeni in Pinerolo con alcuni capi di aggiunta, alla quale Istruz[i]one gen[erale], La preced[ente] è relativa, p[er] estratto come s[opra] a pag. 9 – (Questa istruzione è però mancante, forse venne prelevata per la causa del 1754).
 - 4^o – Copia di Lettera del Sig. Conte Delegato al S. Vassallo Castelli di Castigliole Inten[dente] della Citta e Provincia di Pinerolo in data de 14 7mbre 1745 [per] estratto sottos[critt]a.
Ropo Segr[etari]o assunto.
- Copia di istruzione da osservarsi (in volume pag. 5-8) dall'impresario dell'opera che nella corrente campagna, ed anno si devono eseguire per magior perfezione e proseguimento della fabbrica del Real Ospizio di Pinerolo. Datata: Pinerolo li 12 luglio 1745.
Firmata: Ingegnere Bernardo Vittone – vista Castelli Intend[ente] – Frances. Moriggia, Nicola Chiarina.
- Sottomessione con cauzione del mastro Francesco Moriggia per il proseguimento nella corrente Campagna di alcuni travagli destinati a farsi attorno questo Regio Ospizio (in volume pag. 1-4).

Inventario delle pezze che si rimettono o restituiscono rispettivamente alla Seg.ria di Stato del Cte Mellarede, dopo eseguita la commissione che S. M. si è degnata di dargli attorno la fabbrica dell'Ospizio de Catecumeni in Pinerolo con R^o Biglietto del 5 7bre 1745:

Primo. – Gli atti di visita p[ri]n[c]ipiali Li 10 d^o 7bre con successiva ordinanza de 14 ed altra providenza de 15;

2^o – Volume delle pezze, a cui atti sono relativi, in cui si ritrovano il contratto del Moriggia del 5 lug^o 1745 e le Istruz. ni al med[esi]mo date dal Sig. Architetto Vittone p[er] copia autentica;

3^o – Calcolo fatto dal S. Lampo Li 14 7bre delle mag[gio]ri spese nella ricostruzione ordinata da d[ett]a ordinanza 14 7bre sottoscritto dal S. Lampo;

4^o – Disegno del Piano di Terra, e giardino della total fabbrica dell'Ospizio sottoscritto dal Sig. Architetto Vittone, e dai precedenti impresari, visato dal S. Mse di Cravanzana;

5^o – Altro picciolo disegno dell'aggiunta di fabbrica deliberata al Moriggia li 5 luglio 1745 sottoscritto dal d^o Architetto, ed esistente nel preced[ente] disegno Gen[era]le, in foglio però a parte;

6^o – Osservaz[i]o[n]i sovra alcuni difetti nella parte di fabbrica dell'ospizio, negli anni scorsi costrutta dal preced[ente] impresario Demagistris, sottoscritte dal Conte Mellarede;

7^o – Disegno del Piano nobele, e facciata dell'Ospizio, sottoscritto dal d^o S. Architetto, e preced[ent]e Impresario visato dal S. Mse di Cravanzana, ed a cui sono relative le d[ett]e osservazioni;

8^o – Relaz[i]o[n]e di quanto si è operato dal Conte Mellarede in esecuzione del R^o Biglietto, e Lettera della Segr[ete]ria di Stato 5 7mbre 1745 con ristretto del fatto, e motivi delle providenze date concernenti l'Impresario Moriggia, ed il Sovrastante Casasopra d[ett]a Relaz[i]o[n]e e ristretto sottoscritti dal d[ett]o Conte Mellarede;

9^o – Nota, e calcolo fatto, e sottoscritto dal d^o S. Lampo p[er] alcuni urgenti ripari da farsi nella parte di fabbrica dell'ospizio già costrutta, ed abitata;

10^o – Ordinato della congregazione dell'Ospizio p[ri]mo ag[osto] 1745 di deputazione del Casasopra per sovras[tan]te al Moriggia.

Altro ordinato 16 d[ett]o mese p[er] mandato di L. 600 al Moriggia in conto dell'anticipata promessagli. L'uno e l'altro p[er] estratto sottoscritto Jeanin Seg[reta]rio surrogato.

11^o – Copia del Recapito del S. Intend[ent]e di Pinerolo di L. 500 al med[esi]mo Moriggia a buon conto della med[esi]ma anticipata;

12^o – Relaz[i]o[n]e della p[ri]ma trasferta del S. Lampo in Pinerolo in data p[ri]mo 7bre 1745 dal med[esi]mo sottos[crit]ta;

13^o – Lettere orig[ina]le del S. C[on]te di S. Laurent P[ri]mo Segretario di Stato al d^o S. Lampo [in data] 28 ag. 1745 con copia di Lettera della Segr[ete]ria di Guerra a quella di Stato de 26 [dett]o;

14^o - Prezzi convenuti p[er] i lavori dell'Ospizio Li 5 ag[osto] 1740
soscritto dal S. Archi[tet]to Vittone li 6 giugno 1745;

15^o - Calcolo delle opere necessarie farsi nella fabbrica deliberata al
Moriggia in data 2 Giugno 1745. Soscritto dal d^o S. Architetto.

Sul verso del foglio:

Inventario delle pezze date alla Segr.ria di Stato dal S. Cte Mellarede,
parte delle quali si è rimessa al Sig. Intendente G[enera]le delle Fab[bric]he
e Fortif[icazio]ni.

APPENDICE B

COLLAUDO DELLA PIAZZA D'ARMI - A.S.To., PROV. DI PINEROLO MZ 4.2.

1755

22 xbre

Dalla Ill[ustrissi]ma Citta di Pinerolo in persona dell'Ill[ustrissi]mo
Sig. Conte Faletti Sindaco della med[esim]a essendo stato rappresentato a
S. E. il Sig. Conte di Pramolo P[rim]o Presidente della R[egi]a Camera de
Conti, che lo spianamento ed opere ordinate farsi attorno la piazza di Arme
di d[ett]a Citta, e dalli Impresari Nicolo Chiarina e Compagni in dipendenza
di convenzione seguita li 3 7mbre 1754 avanti l'Ufficio dell'Ill[ustrissi]mo
Sig. Intendente di essa citta, coerentemente all'Istruzione da me sotto-
s[critt]o distesa li 30 ag[os]to d[etto] anno si ritrovassero in stato di compita
esecuzione, e consequentem[en]te Si attendessero da detti Impresari gli
Ordini di S. E. p[er] la visita di essi lavori, e collaudazione loro, sempre però
a mente di d[ett]a Istruzione, e del Tipo da me pel sud[dett]o spianamento,
ed opere formato. In seguito a tali notizie mi fu dato ordine sotto li 12 cor-
rente dal Prefato Ecc[ellentissimo] Sig[nore] portarmi a riconoscer li detti
lavori a fine di essere io al caso di riferirle lo Stato loro, e di accennarle il
mio Sentimento per la collaudazione de medesimi, o allorquando stimi esser
collaudabili a termine di d[ett]a convenzione ed Istruzione.

Per adempire all'ordine precennato mi portai li 15 corr[ent]e in d[ett]a
citta ed avendo ivi partecipato all'Ill[ustrissimo] Sig. Conte Avenati In-
tend[ent]e p[er] S. M. della detta Citta, e Sua Provincia, ed all'Ill[ustrissi]mo
Sig. Conte Faletti Sindaco della medesima quanto mi era comesso ed essen-
domi risultato di lor rispettivo agradimento il procedere all'esecuzione delli
precennati ordini, quindi ho dato avviso al Sud[etto] Nicola Chiarina e Com-
pagni di portarsi la mattina delli 16 corr[ent]e s[u] il sito delli detti spiana-
menti, ed opere per essi eseguite, ed ivi coll'intervento del Sig. Architetto
Misurat[or]e Gerolamo Buniva stato preposto alla Direzione di dette opere,
ed in contradditorio delli detti Impresari sono divenuto a quelli esperimenti
che mi parvero necessari per riconoscere se tutti li precennati lavori fossero
eseguiti in conformità delle obbligazioni assontesi dalli d[etti] Impresari, e
mi risultò ogni cosa eseguita come infra.

P[ri]mo Essendosi proceduto alle livellazioni dello stato del spianamento della Piazza per tutta la distesa in retta linea, e trasversalmente nelli siti in d[ett]o Tipo fissati, ho riconosciuto d[ett]o spianamento fatto in conformità di quanto viene disposto nel d[ett]o Tipo, e le acque di d[ett]a piazza repartitamente scaricarsi cioè parte verso mezzogiorno in dirittura del Bochetto delle Fontanete, e parte a ponente nella contrada detta di S. Domenico, e la rimanente parte a Levante v[ers]o il R[egi]o Ospizio nella Contrada, e sopra la selciata fatta avanti il medesimo, e tutte queste acque indi portarsi unitamente a scaricare nel Bochetto sud[ett]o senza verun ritardo ne rigurgito.

2º Dalli Esperimenti fatti con le Livelette si riconobbe essere il piano di questa Piazza nella di lei Superficie assai regolarm[en]te operato, e Soltanto esservi in piu luoghi picciole concavità della profondita T. 1 circa, ed alcune convessita di altezza uniforme a detta misura, per il che ordinai a precennati Impresari di dovere subito riempire esse cavità, e spianare dette convessita al giusto livello con la rimanente superficie di detta piazza, e subito li pred[etti] Impresari diedero principio col far trasportare terra ghiaiosa per detti riempimenti, e questa far spargere ma perché non vi fu tempo, in detto giorno di compire detti spianamenti e riempimenti, ordinai al pred[ett]o Sig. Buniva di far seguire con tutta esattezza il compimento di sud[etti] spianamenti, e riempimenti con terra ben batuta e pestata giusta le obbligazioni S[ovr]a enunziate.

3º Attesa qualche poca quantità di neve caduta li 17 corrente non avendo potuto proseguire a far ulteriori sperimenti, perciò li 18 fui al caso di fare assaggiare in diversi luoghi col Picco, e col Pestone il terreno di essa Piazza, affine di potere riconoscere se esisteva di uniforme qualita, fermezza, e ligamento, ed avendolo ritrovato in ogni sito, ove si assagiò d[ett]o terreno essere questo di quasi uniforme e precisa qualità, sodezza, e consistenza, non ho dubbio a credere, che il Terreno di questo spianamento sia stato pestato, provisto, e spianato in conformita delle obbligazioni dalli detti Impresari assontesi.

4º L'anno scaduto per cagione dell'abbassamento che si vedde necessario a farsi della Contrada di S. Domenico, sendosi eccitato dubbio dalli Particolari Possessori delle case al longo della med[esim]a che a motivo di detto abbassamento fossero per seguire pregiudizi alle case loro; quindi è, che esaminai l'effetto seguito per causa del d[ett]o abassamento di Contrada, principiando dall'angolo tra Ponente e mezzanotte del R[egi]o Arsenale, e proseguendo sono contro la Piazzeta d[ett]a di S. Rocco, ed ho ritrovato esequito il declivio di questa contrada in maniera, che pur agiatamente, che per l'avanti inserve allo Scarico delle acque delli Cortili di dette case, e specialmente del R[egi]o Arsenale e senza arrecare verun pregiudiziale incomodo a dette Case tanto per il conveniente ingresso, che regresso dalle med[esim]e, e le contrade trasversali che in questa sono intestate ho ritrovate unite alla sud[ett]a assai a dovere senza pericolo di stagnazione delle acque, che per dette contrade devono scorrere.

5^o Osservai in seguito, che tanto la selciata di d[ett]a Strada, che quella protendente dalla sud[ett]a sino al R[egi]o Ospizio passando avanti e Contro il R[egi]o Arsenale essere lodevolmente eseguita, come anche la Selciata, che passa avanti il R[egi]o Ospizio, e prosiegue indi al già detto Bochetto essere fatta in maniera, che non da luogo a veruna fissazione di acque, e medesimamente vedersi lodevolmente eseguita la selciata infine di questa piazza verso mezzogiorno, et con l'opp[ortu]no maggiore declivio verso il detto bochetto, e ciò affine di accelerare lo scarico di tutte le acque, che da questa piazza si portano nel detto bochetto, dal quale indi senza timore di regurgito sono tramandate nell'inferiore Rivo Nojrano, e vedersi pur anche a dovere eseguite le altre Semplici Selciate attorno alle case delli Particolari a Ponente di questa Piazza, come pure esser ben operata la selciata della Contrada esistente fra le case del Sig. Conte Bianchi e delli Eredi Gioannini, qual contrada protende da detta Piazza sino alla contrada già detta di S. Domenico.

6^o La Rampa stata formata a mezzogiorno della Chiesa di San Rocco e Casa del Sig. Conte Bianchis, per la quale le Truppe Squadronate, discendono nelle d[ett]a Piazza, ho riconosciuto esser fatta col maggior comodo per dette Truppe e con la maggiore possibile dolcezza, abbenché per così ottenerla sia stata abbassata la seconda volta conforme per il d[ett]o effetto fu desiderata da S. E. il Sig. Marchese di S. Germano, e presentemente detta rampa esser colaudabile e commoda all'uso come lo hanno dimostrato per quanto si allega le discese delle Truppe in occasione delle Reviste.

7^o Seguentemente ho esaminato lo spianamento seguito a mezza notte di detta Piazza, val a dire a Levante del R[egi]o Arsenale e fuori della quadratura della Piazza, qual spianamento fu intrapreso l'anno scorso per regolare in detta parte l'acceso intercetto alle Carceri a cagione dell'abbassamento seguito della Piazza, motivo per cui in fine di Novembre d'ordine di cui sovra mi portai a riconoscerlo in seguito alle notizie pervenute sovra questo maggior protendimento di spianamento, et ora ho ritrovato esser compito in continuazione del Livello di detta piazza, e mi fu notificato esserci con ciò apportato notabile sanita alla Fabrica ove esistono le carceri, oltre all'avere reso patente il loro ingresso ed acceso, e che per detti motivi d'ordine, ed a spese dell'Offizio delle R[egi]e Fabriche si è più oltre continuato questo spianamento, e si sono ristorate le muraglie di esse carceri mal fondate, ed infracidite a cagione delle montuosità di terreno che per l'avanti esistevano contro esse muraglie con danno notabile in questa parte del R[egi]o Arsenale.

8^o Nell'esaminare li riempimenti seguiti a mezzogiorno, ed a mezzanotte nelle basse fianchegianti il R[egi]o Ospizio, di quali al Cap. 5 e 6 dell'Istruzione, considerai la qualita, e fermezza, e posizione delle terre ivi collocate, e doppo fatti li debiti assagi ho ritrovato detti riempimenti fatti con terreno ben batuto, e pestato, e rassodato in conformita di d[ett]e Istruzioni, con sternito, o selciata superiore in ambe le parti per meglio

lontanare vie più lo scolo delle acque pluviali dalle muraglie di questa fabbrica, e perché sono cadute nelli mesi passati pioggie abbondanti, quindi per accertarmi, che più non sia seguita veruna penetrazione loro nelli sotterranei d'essa fabbrica, mi portai in detti sotterranei tanto verso mezzogiorno, che verso mezzanotte, e questi ho ritrovati sani ed asciutti, e mi fu affermato dal Sig. Economo di esso ospizio non esser più seguita veruna trapezazione di acque nelli d[etti] Sotterranei neppure dalla parte delli cortili, così che si può con ogni fondamento giudicare, che attesa la lodevole esecuzione di detti riempimenti non si abbia più a temere veruna penetrazione di acque pregiudiziali alla sodezza, e permanenza di questa Fabbrica, che è quanto dalli precipitati Capi d'Istruzione si chiede, et è desiderabile.

9° L'agradimento comune, et della detta Città mi inducono a credere, che lo spianamento di detta Piazza seguito sotto gli occhi del Pubblico non abbi difetto notabile, o riconoscibile, e maggiormente, come si aleggia li seguiti esercizi militari con soddisfazione del Sig. Marchese di S. Germano, ed altri alla presenza del Sig. Marchese della Rocca, co quali ne hanno sperimentato il comodo di esso spianamento di piazza, e di lui buon uso, pure mi conferman esser colaudabile quest'opera, tanto più, che dalli sovradescritti esperimenti non mi risulta verun difetto sostanziale, e quindi penso, che la pred[ett]a Città inseguendo anche l'agradimento dimostratom dal S. Marchese di S. Germano / come si allego / assai volentieri abbia intrapreso maggior prolungamento di questo verso mezzogiorno quale tuttora si sta perfezionando e spese di essa Città per la discesa di Trab[ucchi] 8 circa, e cio perché ne abbia veduto in pratica li buoni effetti per servizio delle Truppe, e per compimento dell'opp[ortu]na vaghezza di quest'opera, e maggiormente anche atteso che, come si aleggia, il pred[ett]o Sig. Marchese fece comprendere a d[ett]a Città, che d[ett]a ampliamento Sarebbe pure stata di agradimento della M. S. poiche con d[ett]o Maggior protendimento di piano si ottiene più libero, ed ampio spazio nella discesa delle Truppe Squadronata, e queste indi più agiatamente possano distendersi nelle occorrenze delli loro esercizi, e Reviste.

10° Abbenché S. M. nell'anno scorso per aderire alle preghiere della prefata città, le abbia permesso di puotere ancora ritener in piedi per qualche tempo la nuova consegna esist[ent]e sovra et nello Spianamento pred[ett]o, sia per altro, che si prova l'incomodo agli esercizi militari per causa dell'esistenza della med[esim]a, e l'ingombro che apporta a questo spianamento con di lui diformazione, et che dal pred[ett]o Sig. Marchese, come si aleggia, si è fatto sperare a detta città, che venendo ad abaterla in questa primavera avrebbe incontrato anche di p[rese]nte l'agradimento della M. S. da quale era sperabile, che fosse d[ett]a città per seguitare a sentire anche in questa cosa gli effetti della Generosità del Sovrano quindi è, che osservai esser cosa molto conveniente per comodo e decoro di esso spianamento, che la M[aestà] S[acra] si degnasse d'ordinare l'abrazione di d[ett]a consegna, come unica cosa, che interrompe la perfezione di questa piazza, ed apporta

incommodo alli d[ett]i esercizi, et ne ordinasse la di lei riedificazione in dirittura del Regio Ospizio, ed in contiguità della Strada, che da Torino porta alla Città Pred[ett]a.

11^o Perché viddi, che lo scolo de' Cortili, e letamai e lavelli delle case delli Sig. Chiarina, Eredi Gioanini, e del Sig. Conte Bianchis discendono in parte verso mezzanotte e verso Levante in d[etta] piazza e in parte a mezzogiorno sopra la d[ett]a rampa, e tali scolatici come che crassi e viscosi stagnano nelli d[ett]i siti e deformano, e sono d'incommodo alla bellezza, ed all'uso di questo spianamento sono di parere che per conservazione, polizia, e Commodo di d[ett]a Piazza si debbino togliere d[ett]e putride immondezze con obligar li particolari possessori di d[ett]e case a far pozzi capaci a contenere essi scolatici, quali pozzi attesa la qualità del Tereno ghiarino non seguiranno di profondità grande, epperçiò di spesa mediocre, e facilmente si manteranno atteso lo smaltimento delle materie, che dalla ghiara verranno suchiate, ed in essa disperse.

12^o Osservai di più essere questo spianamento in più parti irregolarmente intersecato col transito de Carri, e Vetture, e devastato senza verun vantaggio loro, laonde per oviare a tal inconveniente per quanto è possibile sono di sentimento, che dalla Selciata a mezzog[ior]no dell'Ospizio, sino alla Consegna da farsi sia disteso un fosso con pendenza a mezzogiorno largo piedi 3 profondo T[rabucchi] 18 e con questo sia interotto il transito delli caregiamenti dalla parte di Levante, e resti soltanto libero il d[ett]o transito verso mezzogiorno di essa piazza ove si trova lo sboco regolare delle Strade, che portano alla d[ett]a Città, ed in tal modo sara in ogni parte questo spianamento più commodo e permanente per l'uso, a cui la M. S. si è compiaciuta destinarlo.

13^o Dalli Capi 12, 13 dell'Instruzione essendo prescritto che compito il d[ett]o spianamento e d'opere deliberate, si debbino queste fare riconoscere per vedere, se siano fatte a dovere, e di emendare in tal tempo li defitti, che fossero per ritrovarsi in esse opere, et indi doppo il corso di mesi sei debba seguire la colaudazione, con obbligo intanto a detti Impresary di conservar esso spianamento, ed opere a loro risigo, e fortuna pend[en]te il corso di detti mesi sei, presi perciò notizia del tempo, in cui essi lavori furono terminati, e mi risultò esser stati compiti in principio dello scaduto Settembre, onde è, che non sarebbe dovuta la Colaudazione richiesta presentemente, ma perché detti lavori allo stato sovra narrato sono collaudabili, sarei di parere che si puotessero colaudare, ed assieme si puotesse compire il pagamento, che per d[ett]e opere e lavori, et essere le medesime colaudabili, come colaudo, purché seguino al presente li precennati riempimenti di concavità, e spianamenti di convessità con terreno ben battuto, e pestato e tale sendo il mio giudizio, e sentimento di collaudazione che è quanto mi rimaneva ancora a termine di detta comissione, quindi in adempimento delli ordini del pre[detto] Ecc[ellentissi]mo Sig[nore] mi Sottoscrivo Torino li 22 xbre 1755.

P.S. – Per la perenne conservazione di detti lavori sarebbe espediente che la prefata città per il corso almeno di cinque anni circa in ogni Primavera facesse visitare il d[ett]o Spianamento, et opere col far tradurre Calcinaccio, o ghiare in tutti li siti, ove vi fosse occorso qualche sedimento, affine di riempire, e spianare quelle picciole concavità che puotessero mai acadere per essere cosa sicurissima, che li terreni stati rimossi, dal calpestio, e dalle pioggie restano maggiormente condensati di quanto con l'arte sia ottebile con grave fatica, e dispendio, e mi sottoscrivo.

Ing[egner] Bernardo Vittone

Conto della totale Spesa fattasi nello spianamento della Piazza d'Armi, nella Città di Pinerolo in seguito ad ordine di S[ua] E[ccellen]za il Signor Primo Presidente della Regia Camera de Conti Benzo, come in lettera delli 18 agosto 1754: diretta all'Ill[ustrissimo] Sig. Conte Avenati Intendente d'essa Città e Provincia.

	Impresari	Ingegneri	Avarizie	Totali
Dal conto generale del Sig. Ing[egnere] Buniva, gli Impresari fanno ascendere l'intero loro credito a	L. 6481.0.1			
Il S[igno]r Ingeg[nere] Vittone per i motivi espressi nella sua Relazione, con collaudazione de 5 Gennaio 1756 crede doversi depellire come depellisce	L. 119.0.0			
indi per i riflessi contenuti nella sua lettera de 15 marzo 1756 diretta al Consegretario di Città Camusso di partecipazione di detta S[igno]r E[ccellen]za riduce la suddetta depellazione di L. 119 a sole	L. 70.0.0			
Sieché in tale conformità si riduce il loro credito a	L. 6411.0.1			
Gli onorari de S[igno]r Ingeg[neri] importano	L. 577			
et le avarizie importano	L. 133.1.8			
Il totale ascende	L. 7121.1.9			
Le sudette L. 7121.1.9 si pagano come segue:				
1754 30 agosto. Mandato a due Pedoni spediti uno a Cerenasco per far venire partitanti, l'altro alla Perosa per chiamare il Sig. Buniva acciò si portasse a Pinerolo per fare le livellazioni della Piazza d'Armi			2.02.0	
2 7bre. Mandato ad altro Pedone spedito a Vigone con tilette d'invito			0.16.8	
3 detto. Mandato al S. Ingeg[nere] Vittone per vacati, istruzione, calcolo e livellazioni		78.15.0		

5 8bre. Mandato agli impresari approvato dall'Uff[icio] d'Intendenza a conto di travagli	1200		
29 detto. Altro a medesimi approvato come sovra	800		
19 9bre. Altro a medesimi approvato come sovra	1000		
20 detto. Altro a medesimi approvato come sovra	800		
23 detto. Mandato al custode delle carceri per la guardia fatta fare da soldati di Giustizia mentre si costruiva il Patibolo accio li Mastri non fuggessero		9.0.0	
1755 21 Marzo. Mandato a Gio. Antonio Bottano per la co- struzione del patibolo compresi i materiali approvato come Sovra per la Caviglia di ferro al patibolo, pagato all'Esecutore		120.0.0	
20 Maggio. Mandato agli impresari approvato come sovra	700		
24 Giugno. Altro a medesimi approvato come sovra	700		
18 xbre. Mandati a S. Ingeg[ne]re Vittone per vacati, conto e collaudazione		181.15	
1756 23 Marzo. Mandato finale agli impresari, previa Sotto- missione passata lo stesso giorno di mantenere p[er] mesi 6 a spese loro la Piazza debitamente spianata	121.0.1		
A per 73 ¹ / ₂ vacati dal S. ingeg[ne]re Buniva, ed ogni altra sua Fattica, ed assistenza da esso prestata come in sua parcella, ristretta dal S. ing. Vittone per detta sua lettera, ogni cosa compresa a		316.10	
	6411.0.1	577.0.0	
		133.1.8	7121.1.9

V[isto] Avenato

In fede Pinerolo 23 marzo 1756 Camusso consegn[atario] di Città



Fig. 3. - Progetto per la sistemazione della Piazza d'Armi di Pinerolo a firma Bernardo Antonio Vittone. Datato 16 settembre 1754.

Tipo della Piazza d'Armi con l'ase alla medesima aggiacente.
Indice.

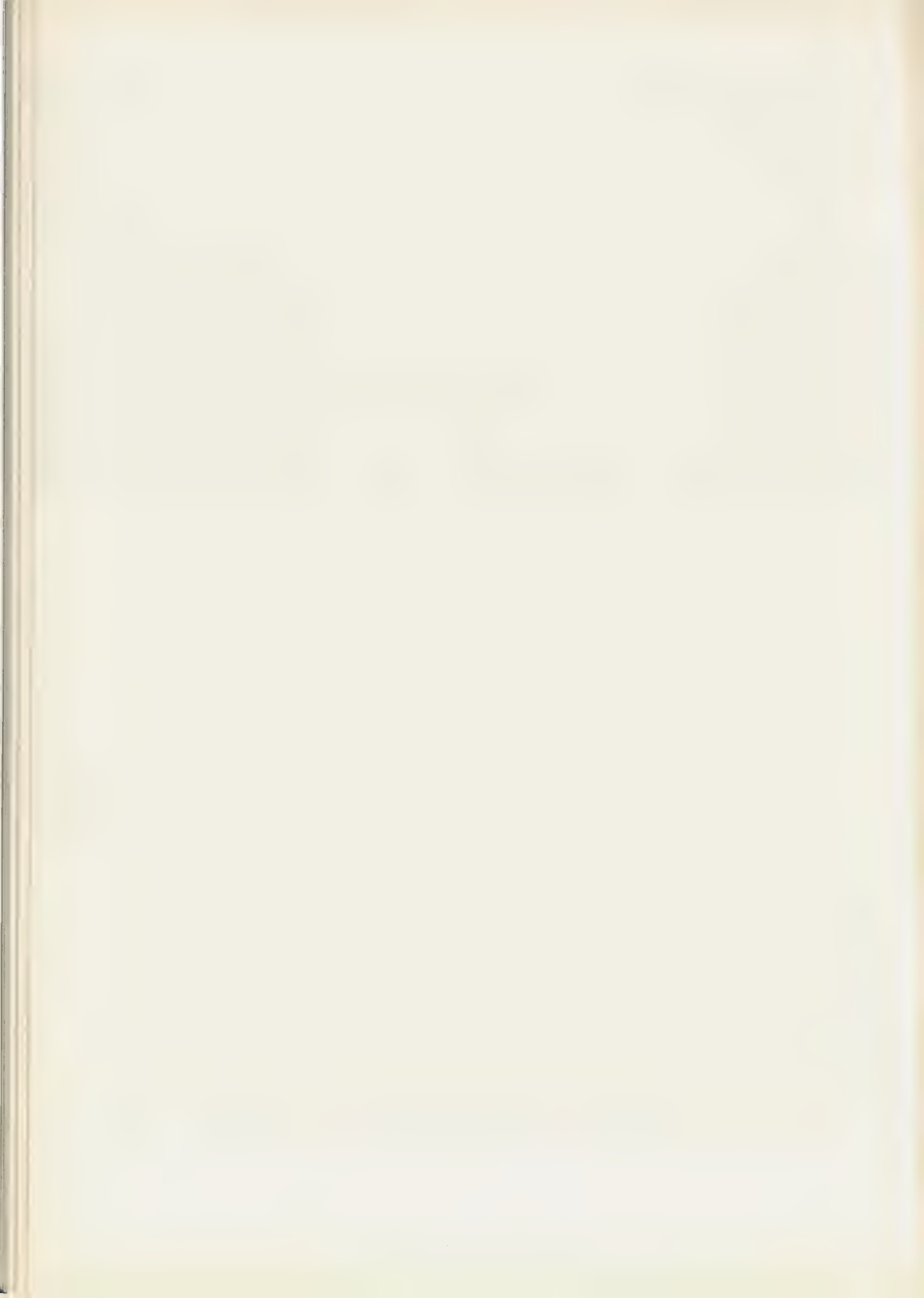
- A Piazza d'Armi.
- B Piazza del Mercato del grano con altre costruzioni nella medesima.
- C Perimetro della Piazza del grano.
- D Legio Capzio.
- E Legio Arsenale.

Indice.

- F Porta reale di Torino con la via che è trattata. La nuova consegna.
- G Piazza del F. Reale.
- H Piazza della Corte Reale.
- I Piazza Reale.
- K Piazza Reale.



Fig. 4. - Tipo della Piazza d'Armi di Pinerolo a firma Gariglietti. Datato 10 luglio 1756.



NINO CARBONERI

ATTRIBUZIONI E DOCUMENTI VITTONIANI

Il progetto per il Santuario di Oropa.

Ne dà notizia il Vittone, come è noto, nel primo volume delle *Istruzioni diverse* (pp. 186-187) e ne riproduce la pianta e l'elevazione nelle tavole 79-80 del secondo volume (figg. 1-2).

Il progetto, del 1750 (1), appartiene ad un periodo di sensibilizzazione classica, durante il quale l'architetto piemontese prende le debite distanze dal Guarini (figg. 3-4) ed in modo sintomatico, data l'identità del tema (come già nel San Gaetano di Nizza). Solo il vano del presbiterio richiama lo schema guariniano, imperniato sulla cappella di Sant'Eusebio intorno alla quale ruota un corridoio anulare, da mettere evidentemente in rapporto con le invariate esigenze dei percorsi processionali. L'altare tuttavia non si risolve nel ciborio classico previsto dal Guarini, ma secondo una tipologia più propriamente vittoniana.

Il commento alle tavole pone in risalto la continuità e l'agibilità dei vani minori che si snodano ai margini della chiesa e la connettono alle fabbriche adiacenti: « Si può quivi osservare l'accordo, che colli Portici del detto Cortile tengono li Corritori, che danno l'adito alle Sacrestie; come ancora gli Anditi, che al di dietro degli Altari tutto all'intorno del gran Vaso della Chiesa, non meno che della Cappella del Santuario a un piano stesso disposti si trovano

(1) Ordinati del 20 maggio e del 13 luglio 1750, pubblicati da Mons. Mario Trompetto nell'« Eco del Santuario di Oropa », gennaio-novembre 1969. Dall'ordinato del 7 novembre 1761 (pure citato dal Trompetto) risulta che al Vittone era assegnata la somma di lire quaranta « per i disegni da esso fatti et altre fatiche per la gradinata dell'Altar Maggiore » (del vecchio Santuario).

sì al Piano di terra, che a quello de' Coretti, che all'intorno, e d'essa Cappella, e della Chiesa si veggono esistere; comodo prestando dall'uno all'altro di detti Anditi il passaggio le Scalette, che a luogo a luogo vi stanno opportunamente disposte; per le quali continuandosi a salire si giunge ad un terzo Andito, che immediato presta, ed a piano piede, l'accesso agli Appartamenti del Piano nobile de' Corpi di Fabbrica, che lateralmente a detta Chiesa uniti si trovano ».

La vantata fruibilità è corollario di una nuova giacitura urbanistica che, spostando la chiesa sull'asse di penetrazione principale, le conferisce una dignità adeguata: l'enfasi del pronao e la solenne cadenza delle strutture coincidono con questi presupposti. Scrive infatti il Vittone: « Devesi questa nuova Fabbrica secondo il progetto ergere non più a canto, come la presentanea, ma bensì in testa al gran Cortile, che immediato vi presta l'accesso; così che a dirimpetto trovisi della gran Porta, che già formata vi esiste, sebben fin al presente non ancora aperta ».

La radicale innovazione distributiva è solo parzialmente testimoniata dalle tavole citate; molto più evidente, invece, in una pianta conservata nell'Archivio del Santuario (figg. 5-6), in cui figura il complesso degli edifici fatti e da fare. Il disegno, alquanto deteriorato, può essere di mano di Francesco Gallo, attivo ad Oropa prima del Vittone: sull'area della vecchia chiesa, delineata con inchiostro più leggero, è progettata la nuova che trae spunto dal ricordo del Santuario di Mondovì a Vicoforte; l'impianto vitozziano, vincolante supporto all'ardita sopraelevazione del Gallo, è qui liberamente interpretato con l'incremento delle pareti curve e lo sviluppo della fronte baroccamente plasmata.

La pianta della chiesa vittoniana venne incollata sul precedente disegno, certo per valutarne l'effetto nel contesto generale, in antitesi all'ubicazione originaria del Santuario, ancora accettata dal Gallo.

Da questa pianta deriva la tavola 79 del Trattato, messa a punto con tutte le altre tra il 1750 e il 1760 (1); nella stesura per la stampa fu modificato il ritmo pilastri-colonne lungo il circuito del presbiterio: i serrati raggruppamenti dei sostegni che ne derivarono rappresentano un puntuale ricupero guariniano.

(1) Nel 1760, infatti, il Vittone raccolse i disegni preparatori per le *Istruzioni diverse* (che uscirono a Lugano nel 1766) in un volume dal titolo « L'architetto civile ». Il ms. si trova alla Biblioteca Reale di Torino e fu da me esaminato nell'articolo: *Appunti sul Vittone*, in « Quaderni ISAR », nn. 55-60, 1964, pp. 59-74.

La Certosa di Casotto: natura e limiti dell'intervento vittoniano.

La Certosa di Casotto, tradizionalmente attribuita a Francesco Gallo, fu per la prima volta messa in relazione con il Vittone dall'Olivero che indicò il testo delle *Istruzioni diverse* (pp. 175-177) e le relative tavole (II, 51-52) (figg. 7-8) (1). Il Rodolfo recò, a sua volta, la prova documentaria di un lungo sopralluogo del Vittone (23 giorni) (2). Portoghesi, analizzando criticamente i disegni del Trattato, sottolineò la situazione preconstituita entro cui il Vittone dovette operare: la chiesa era infatti bloccata ai due estremi dalle preesistenze, segnate con tratteggio più chiaro (3).

È noto che le tavole vittoniane prescindono sia dai corpi avanzati, riservati agli « ufficiali » della Certosa ed ai forestieri, sia dal grande chiostro retrostante, poi distrutto: entrambi fuori del suo specifico interesse. Viceversa un'incisione (fig. 9), che ritengo di epoca immediatamente anteriore, permette uno sguardo d'insieme non altrimenti consentito (fig. 10) e fornisce ulteriori indizi sull'antefatto (4).

I tre padiglioni, protesi a duplicare il cortile d'onore, appartengono ad un programma massimo non attuato (e comunque previttoniano) (5). La chiesa longitudinale è sopraelevata e si affaccia sul cortile con un prospetto a tre ordini; nel superiore una nicchia con statua, presumibilmente di San Brunone. La fronte era dunque prefigurata tanto nei limiti dimensionali, quanto nei rapporti tra gli ordini e, parzialmente, nell'alternanza dei pieni e dei vuoti.

La collocazione del sacro edificio all'altezza del piano nobile, cui allude il Vittone come ad esigenza imprescindibile, risponde dal canto suo ad una sistemazione anteriore, non meno delle « vecchie muraglie » di facciata e del presbiterio: ciò lo indusse « in

(1) E. OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino 1920, pp. 87-90.

(2) G. RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in « Atti SPABA », XV (1933), p. 452. Il documento pubblicato dal Rodolfo non ha data, però sulla fronte della chiesa è scritto l'anno 1754.

(3) P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone - Un Architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma 1966, pp. 172-173.

(4) L'incisione è riprodotta in: *Maisons des Chartreux*, III, Parkminster 1916. (Anche in: R. AMEDEO, *Il Castello reale di Casotto*, Ceva 1965).

(5) La tradizionale attribuzione a Francesco Gallo può essere eventualmente confermata per i padiglioni, meno probabilmente per la chiesa.

seguito », cioè all'atto del suo intervento, ad erigere o a ristrutturare gli scaloni rappresentati nelle due tavole (1).

L'angustia del programma operativo non impedì il rinnovamento sostanziale della chiesa: la croce latina rovesciata, sulla quale si erge la tipica cupola forata sopra i pennacchi, ribaltò verso l'ingresso il centro di gravitazione spaziale, modificando anche all'esterno il rapporto dei volumi.

La pur limitata operazione vittoniana assunse pertanto un indelebile accento (2).

Vittone e la Parrocchiale di San Germano Vercellese.

Più volte il Vittone dovette occuparsi della laboriosa vicenda costruttiva della chiesa parrocchiale di San Germano, iniziata nel 1754 e condotta a termine nel 1760.

Un primo progetto venne richiesto dalla Comunità all'architetto Benedetto Feroggio che sottoscrisse il calcolo della spesa il 9 aprile 1753 (3). Però si preferì un altro progetto, di Michele Richiardi, come « opera migliore e di maggiore convenienza »; ciononostante il nome del Feroggio, erroneamente identificato con il più noto Giovanni Battista, rimase indebitamente legato a questa chiesa, tanto nella tradizione locale, quanto negli studi sull'architettura piemontese (4).

(1) Il testo del Vittone va pertanto riferito a due momenti successivi; previttoniano: « il comodo, che procurar si doveva a' religiosi di questa Certosa, fu il motivo, che obbligò a collocarne la Chiesa al Piano nobile »; vittoniano: « ed in seguito ne venne il doversi, per darle accesso, lateralmente formare gli anzidetti due Scaloni ». Ed inoltre: « La forma, ch'ella ha, dipende in buona parte dalla necessità, in cui s'incorse, di doversi per una gran porzione servire delle vecchie muraglie di Facciata, e del Presbiterio ».

(2) L'effetto di continuità prospettica tra facciata e cupola venne interpretato da incontrollati esecutori come trasposizione del secondo ordine a ridosso della cupola. (Cfr. N. CARBONERI, *Antologia artistica del Monregalese*, Torino 1971, pp. 82-86, con bibl.).

(3) « Calcolo della spesa necessaria per la nova Chiesa Parochiale da farsi in S. Germano secondo li Disegni, che si presentano ». L'intera cronaca della fabbrica si può ricostruire attraverso i documenti dell'Archivio comunale di San Germano Vercellese, raccolti, come quello ora citato, in « Categoria VII, Atti vari, 1750-87 », e attraverso i coevi Ordinati del Comune. Nessuna traccia dei disegni del Feroggio, se non gli si volesse attribuire una pianta conservata nell'Archivio parrocchiale (fig. 12).

(4) F. OPEZZO, *Cenni storici - Opere e uomini illustri di San Germano Vercellese*, Vercelli 1929; A. E. BRINCKMANN, *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931, nn. 150-151; E. OLIVERO, *La chiesa dello Spirito Santo in Torino e il suo architetto Giovanni Battista Feroggio*, in « Torino », 1934, n. 12, pp. 9-17; C. BRAYDA,

Recenti ricerche mi hanno consentito di giungere ad una definitiva rettifica, in base a dati sicuri (1). Nell'Archivio comunale di San Germano, infatti, si conservano due disegni del Richiardi: un « Typo o sia Pianta della nuova Chiesa Parochiale del luogo di Sangermano », firmato « Torino li 14 Luglio 1755 Michele Richiardi Arch.to » (fig. 11); una sezione longitudinale, sottoscritta allo stesso modo (fig. 13). Altri due disegni del Richiardi sono nell'Archivio parrocchiale, e precisamente: una « Alzata esterna sul lato riguardante mezzo giorno della Chiesa e Campanile del Luogo di S. Germano », con in basso, a destra: « Boutol di Pinasca acciò non si varii » (è il « ne varietur » dell'Intendente della provincia di Vercelli) (fig. 14); la facciata, con la sottoscrizione « Torino li 14 Luglio 1755 Michele Richiardi Arch.to » (fig. 15). Inoltre un disegno dell'Archivio parrocchiale (fig. 17) testimonia il contributo attivo del Vittone. Dice la didascalia: « Progetti di Bacile a Cupola che si propongono per la esecuzione di quello da farsi nella Chiesa parochiale di Sangermano. Ing.re Bernardo Vittone ». La parte sinistra del disegno presenta metà della pianta e la sezione longitudinale della cupola, in due varianti: A e B. La soluzione A scaturisce dal progetto del Richiardi; la B, che se ne allontana, venne preferita, come attesta la delibera in calce: « Si eseguisca il disegno ». Nella parte destra si trovano metà della pianta e l'elevazione in senso trasversale di un progetto semplificato (interno C ed esterno D).

Il Vittone fu interpellato più volte nel corso di un'accanita controversia tra la Comunità e l'impresario luganese, residente a Torino, Giovanni Battista Pozzo: la lite poté essere composta solo nel 1764, a fabbrica ultimata (2). Un calcolo del Vittone per l'ulti-

L. COLI, D. SESIA, *Catalogo degli Ingegneri e Architetti operosi in Piemonte nel Sei e Settecento*, in « Atti e rassegna tecnica » XVII (1963), p. 107; N. CARBONERI, *Architettura*, in « Mostra del barocco piemontese », I, Torino 1963, sch. 229.

(1) Oltre ai disegni, di cui appresso, le testimonianze documentarie sulla commissione al Richiardi e sull'esecuzione del suo progetto sono numerose e circostanziate. Basterà ricordare i ripetuti accenni degli Ordinati del Comune, le voci che lo riguardano in un « Conto delle spese fattesi dalla Comunità di S. Germano nella reedificazione della nuova Chiesa Parochiale » (anni 1753-55) ed infine una dettagliata relazione dello stesso Richiardi in data 10 agosto 1762.

(2) Un parere del maggio 1762, firmato dal Vittone quale abbozzo « per memoria », costituisce il regesto della fabbrica in relazione alla controversia con l'impresario, passata dalle mani dell'Intendente di Vercelli al Sovrano. Da porre in rapporto con la controversia sono pure alcune relazioni, rispettivamente, di Ignazio Amedeo Galletti, Luigi Barberis, Francesco Martinez (Torino 19 luglio 1762); Francesco Michelotti (Torino 29 luglio 1762); Giuseppe Tons (Torino 19 agosto

mazione della chiesa, redatto nel 1759, concerne particolari tecnico-esecutivi e rifiniture decorative; nella seconda parte, dedicata alla cupola tuttora da costruire, il Vittone ipotizzò o l'esecuzione del disegno del Richiardi o un suo nuovo progetto, oppure ancora l'impiego, in luogo della cupola, di una semplice vela « con monta proporzionata a contenere una cornice che la rappresenti a foggia di un bacile » (1).

Il confronto tra i disegni del Richiardi (figg. 11, 13, 14, 15) e l'opera eseguita (figg. 16, 18, 19) permette di constatare una puntuale corrispondenza, tranne poche modificazioni. Sono riconducibili al Vittone: « il maggior alzamento della cupola » e l'abolizione « del bacino sopra il presbiterio », come appare dalla relazione del Richiardi del 1762. Il campanile inoltre non superò la linea di gronda della chiesa; qualora fosse stato compiuto, avrebbe sviluppato un bizzarro gioco plastico, poco coerente con l'austerità compositiva dell'esterno.

Che, ad ogni modo, nella chiesa aleggi un certo spirito vittoriano, tale da garantire la tenace sopravvivenza di genuine istanze barocche, pare fuor di dubbio: siffatti ricordi e aspirazioni vanno ora trasferiti dai presunti inizi di G. B. Feroggio a quelli del Richiardi, architetto noto soprattutto nell'area vercellese; in conseguenza di ciò occorre rivedere il profilo del primo, e fissare a questo punto l'esordio del secondo (2).

Per quanto attiene al Vittone, va infine registrata la sua sostanziale perplessità di fronte alla cupola ad archi incrociati: tema diffuso in Piemonte, sotto i suoi auspici, negli anni del più accentuato guarinismo, ma ridotto sempre più a inerte sigla decorativa (3). L'alternativa allo schema recepito dal Richiardi è già una scelta di nuove soluzioni: come infatti avvenne fatalmente.

1762); Giuseppe Castelli (Torino 20 agosto 1762); Gio. Pietro Morazio (Torino 28 agosto 1762).

(1) « Calcolo e Dichiarazione che devonsi avere presenti nel compirsi la Fabbrica della Chiesa Parochiale del Luogo di S. Germano ». Il « Calcolo della Cupola espressa nel disegno » (del Richiardi) ammontava a L. 4.813:12:5; il « Calcolo della Cupola conforme al disegno da me disteso » a L. 5.289:0:5; il « Calcolo per fare nel luogo di detta cupola una vela con monta proporzionata ecc. » L. 2.350:0:0. Sottoseritto: « Torino li 30 aprile 1759 Ing. e Bernardo Vittone ».

(2) Sul Richiardi: G. FACCIO, G. CHICCO, V. VOLA, *Vecchia Vercelli*, Vercelli 1961, pp. 294 ss. La prima opera ivi ricordata è del 1768 (un disegno di mulino a Tronzano per l'Ospedale maggiore di Vercelli); seguono, tra le principali, il Palazzo Buronzo d'Asigliano e la facciata di Santa Maria Maggiore a Vercelli.

(3) Cfr. N. CARBONERI, *Guarini ed il Piemonte*, in « Atti del Convegno su 'Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco' », Torino 1970, alle pp. 353-354.

Riaffiora a questo punto, per associazione di idee, il problema del San Luigi di Corterano che nuovi apporti documentari hanno restituito ad una datazione tardiva (1760-64) (1). Pur essendo concettualmente più matura dal Vallinotto, l'immagine architettonica di Corterano è probabilmente da ricondurre ad anni precedenti, supponendola appartenente ad un progetto non eseguito subito; o, per lo meno, va chiaramente ribadita l'ipotesi che il Vittone nel San Luigi « abbia rielaborato un motivo trattato nei primi anni della sua attività, integrandolo con elementi ormai completamente definiti » (2). È vero che la cupola del Sant'Antonio di Torino, stando alla Guida del Craveri, viene datata 1750, cioè in un periodo già relativamente avanzato, ma si tratta di un fatto atipico, vincolato alla precarietà dei sostegni inferiori, che realizza un'inedita sintesi di struttura e di luce: ardito ricorso gotico, più che stanco echeggiamento decorativo (3). Solo in questi termini, dunque, la soluzione degli archi incrociati poteva riuscire ancora stimolante per il Vittone.

La cupola di San Germano (fig. 19), cresciuta sull'impianto ellittico trasverso predisposto dal Richiardi, conserva il fremito di un'articolazione elastica che, scavando a viva forza nella calotta, riafferma il valore del tamburo come parete verticale illuminante: da cui un rapporto dialettico fra fonti di luce e intradosso riflettente. Però già si avverte, nel diafano enunciato spaziale, la transizione al neoclassicismo. Di qui partiranno gli epigoni, come G. B. Ferruccio nella chiesa dello Spirito Santo a Torino (1765) (fig. 20) e il Barberis nel Carmine di Novara (1770) (fig. 21), per ridurre a monologo, con l'eliminazione del tamburo, il vibrante dialogo vittoniano che a sua volta si era spento nella cupola del San Francesco d'Assisi a Torino (1761) (fig. 22), cedendo a suggestioni ornamentali. Ma si tratta, in questo caso, di un Vittone minore.

(1) F. GAMARINO, G. FANTINO, R. GAMARINO, A. PANIZZA, *S. Luigi Gonzaga di Corterano*, Torino 1970.

(2) G. FANTINO, R. GAMARINO, *S. Luigi: definizione cronologica*, p. 10 in *op. cit.* alla nota precedente.

(3) B. A. VITTORE, *Istruzioni diverse*, I, Lugano 1766, p. 182; A. CAVALLARI MURAT, *L'architettura sacra del Vittone*, in « Atti e rassegna tecnica », X (1956), pp. 35-52; P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone - Un Architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma 1966, pp. 103, 133; N. CARBONERI, V. VIALE, *Bernardo Vittone architetto*, Vercelli 1967, sch. 61 e N. CARBONERI, *Guarini ed il Piemonte*, cit. p. 358; L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino 1968, pp. 371 ss.

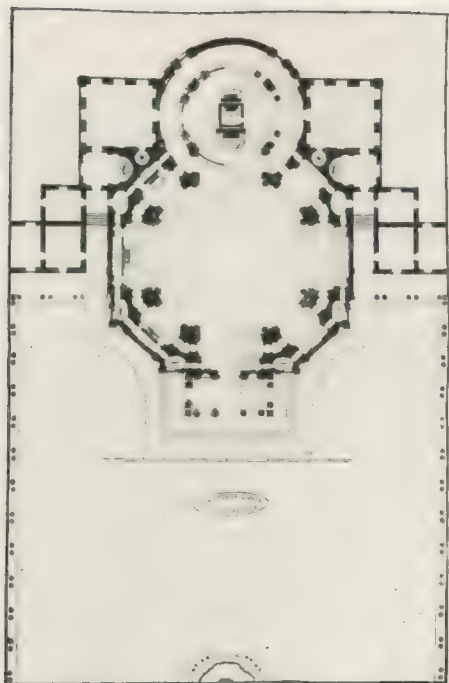


Fig. 1. - Bernardo Antonio Vittone. Progetto per il Santuario di Oropa. Pianta. (Dalle Istruzioni diverse).



Fig. 2. - Bernardo Antonio Vittone. Progetto per il Santuario di Oropa. Sezione e prospetto. (Dalle Istruzioni diverse).



Fig. 3. - Guarino Guarini. Progetto per il Santuario di Oropa. Pianta. (Dall'Architettura civile).



Fig. 4. - Guarino Guarini. Progetto per il Santuario di Oropa. Prospetto e sezione. (Dall'Architettura civile).

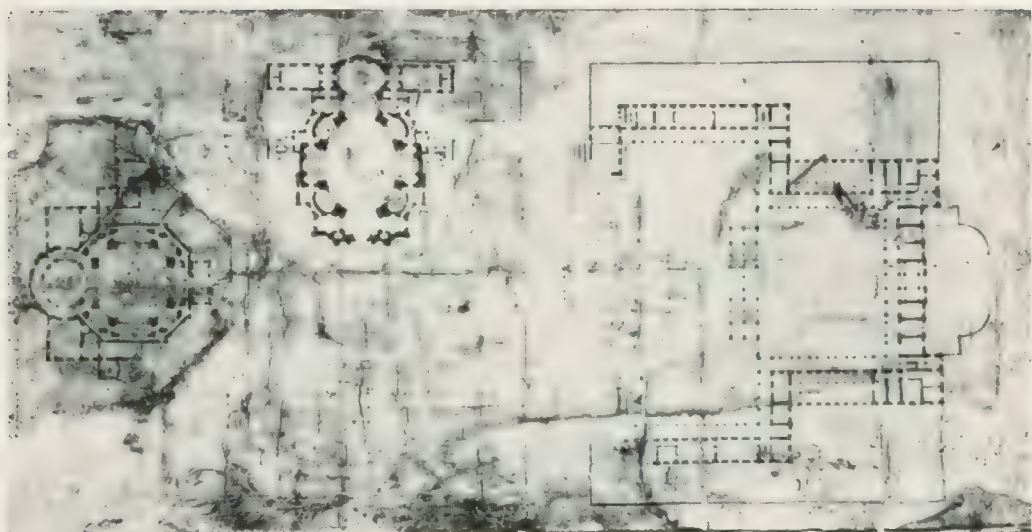


Fig. 5. - Pianta dei fabbricati di Oropa. (Oropa, Archivio del Santuario).

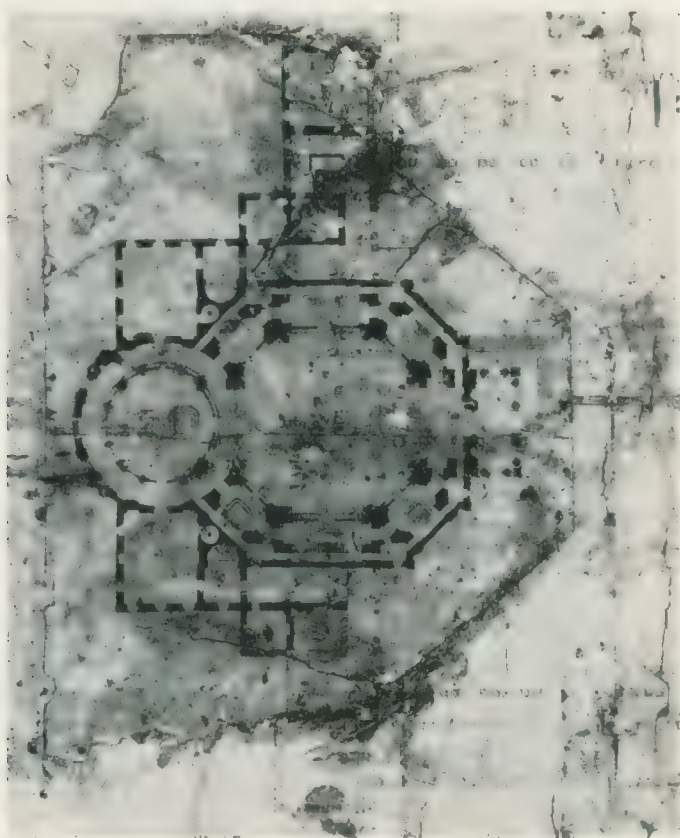


Fig. 6. - Pianta della chiesa vittoniana. (Particolare della figura precedente).

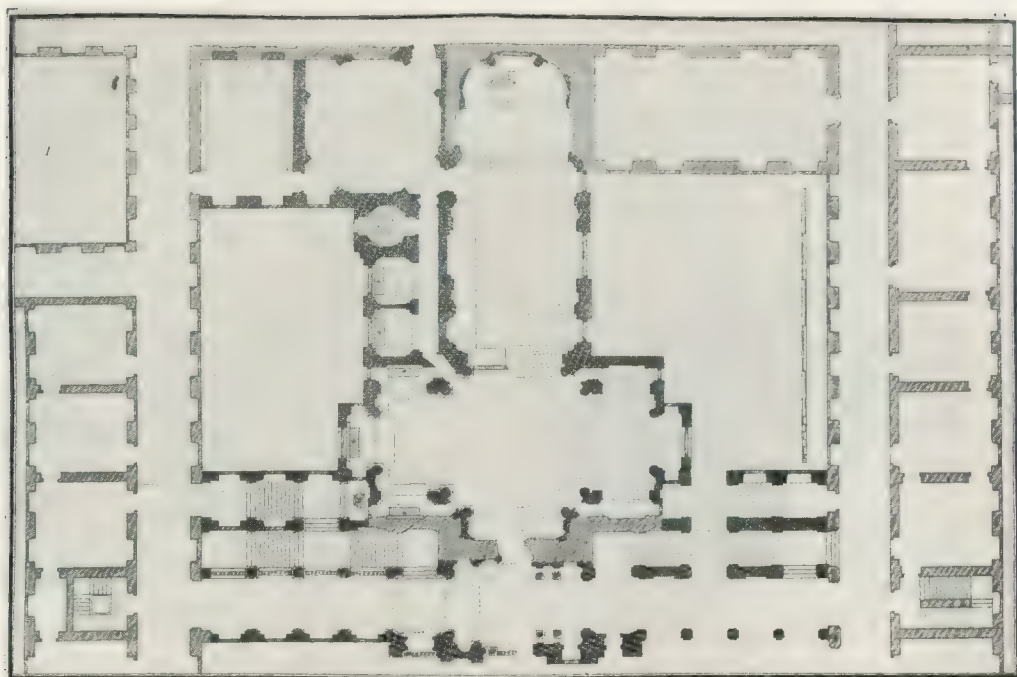


Fig. 7. – Bernardo Antonio Vittone. Progetto per la Certosa di Casotto. Pianta. (Dalle Istruzioni diverse).

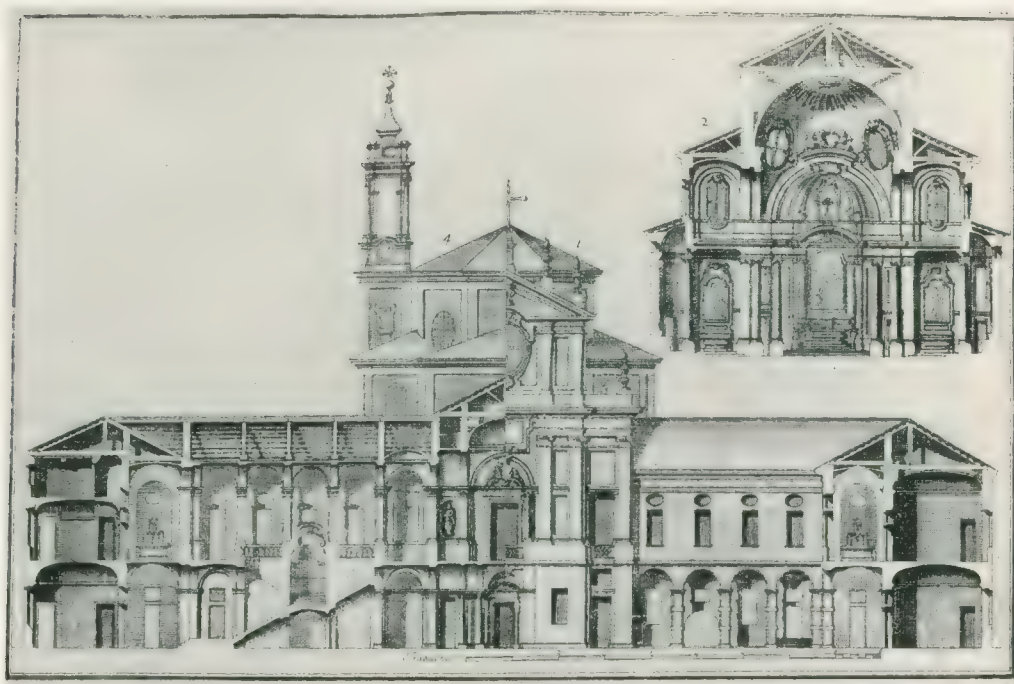


Fig. 8. – Bernardo Antonio Vittone. Progetto per la Certosa di Casotto. Sezioni e prospetto. (Dalle Istruzioni diverse).

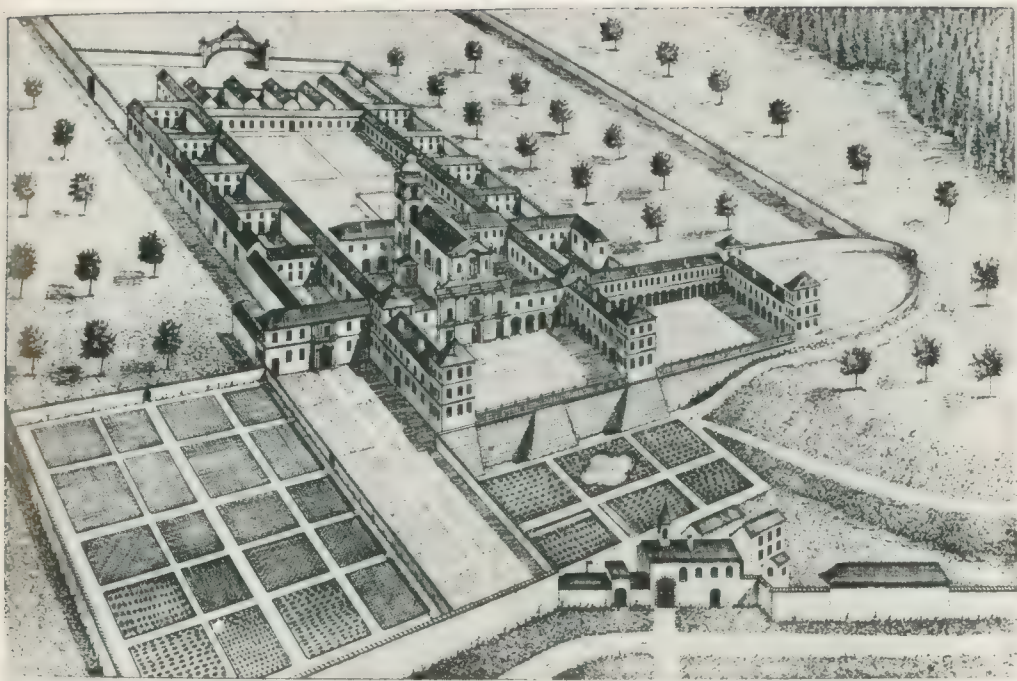


Fig. 9. — La Certosa di Casotto. (Incisione della prima metà del secolo XVIII).



Fig. 10. — Veduta della Certosa di Casotto.

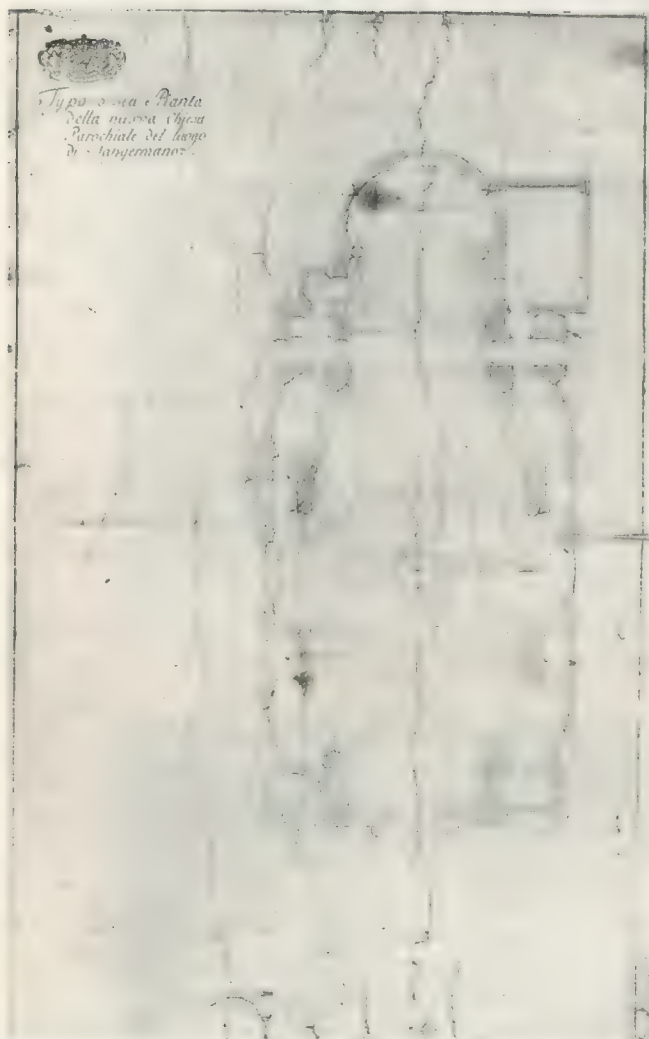


Fig. 11. - Michele Richiardi. Pianta della Parrocchiale di San Germano. (San Germano Vercellese, Archivio comunale).



Fig. 12. - Anonimo. Pianta della Chiesa parrocchiale di San Germano. (San Germano Vercellese, Archivio parrocchiale).

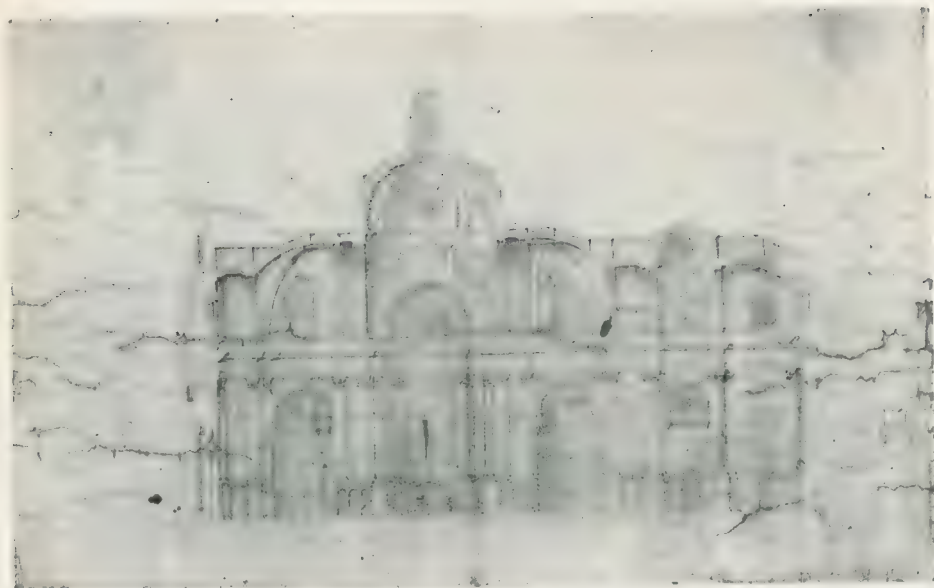


Fig. 13. - Michele Richiardi. Sezione longitudinale della Parrocchiale di San Germano.
(San Germano Vercellese, Archivio comunale).



Fig. 14. - Michele Richiardi. «Alzata esterna» della Parrocchiale di San Germano.
(San Germano Vercellese, Archivio parrocchiale).

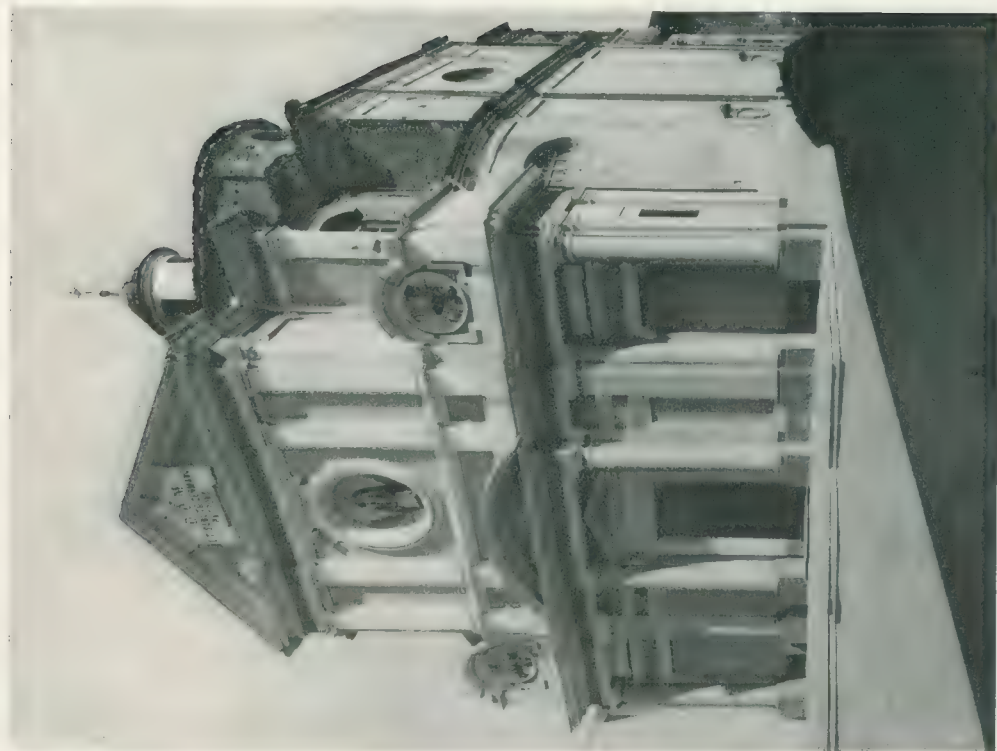


Fig. 16. - Michele Richiardi. Esterno della Parrocchiale di San Germano.

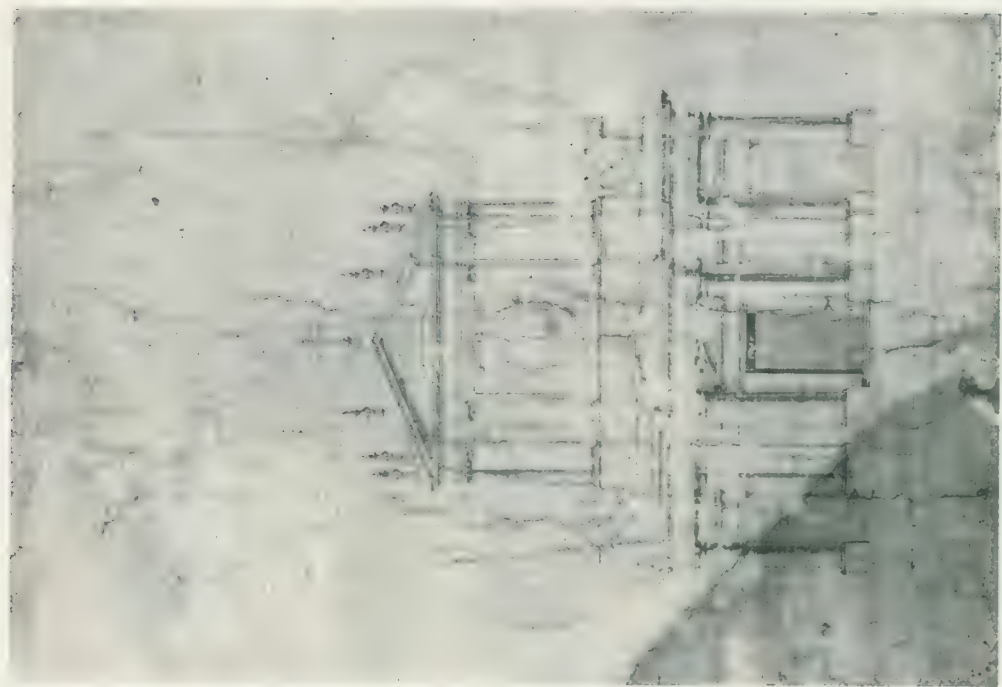


Fig. 15. - Michele Richiardi. Facciata della Parrocchiale di San Germano. (San Germano Vercellese, Archivio parrocchiale).

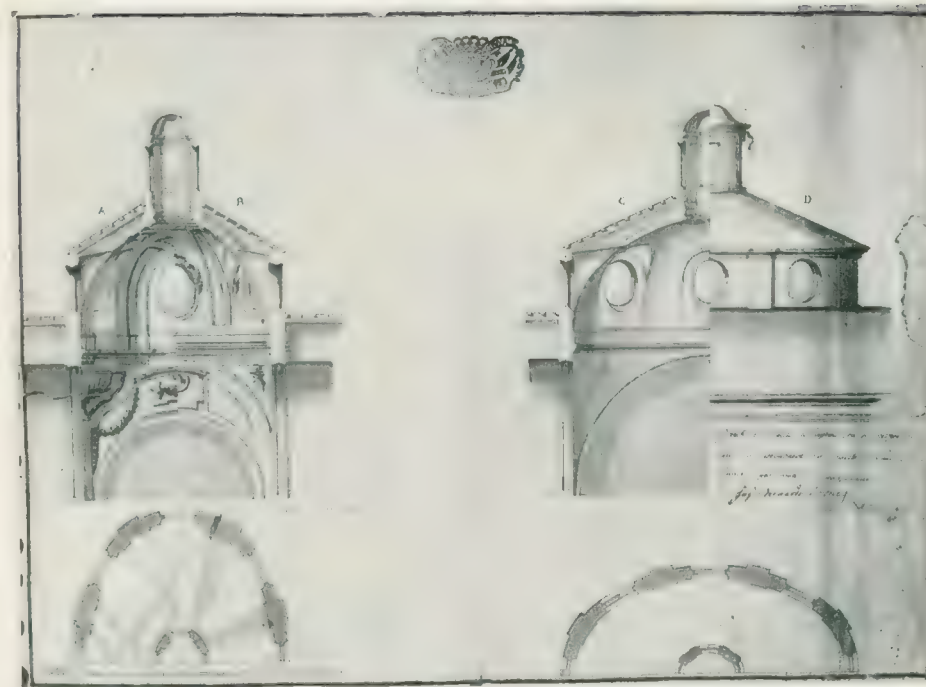


Fig. 17. - Bernardo Antonio Vittone. Progetti per la cupola della Parrocchiale di San Germano. (San Germano Vercellese, Archivio parrocchiale).



Fig. 18. - Michele Richiardi. Parrocchiale di San Germano. Interno.



Fig. 19. – Michele Richiardi. Parrocchiale di San Germano. Cupola e volte.

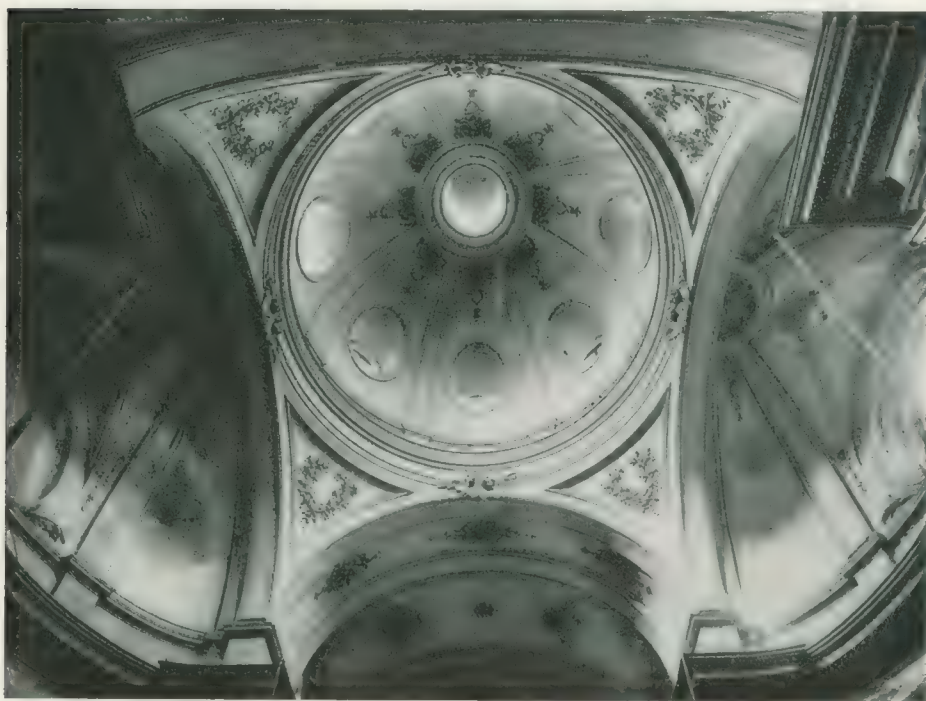


Fig. 20. – Giovanni Battista Feroggio. Chiesa dello Spirito Santo. Cupola. Torino.

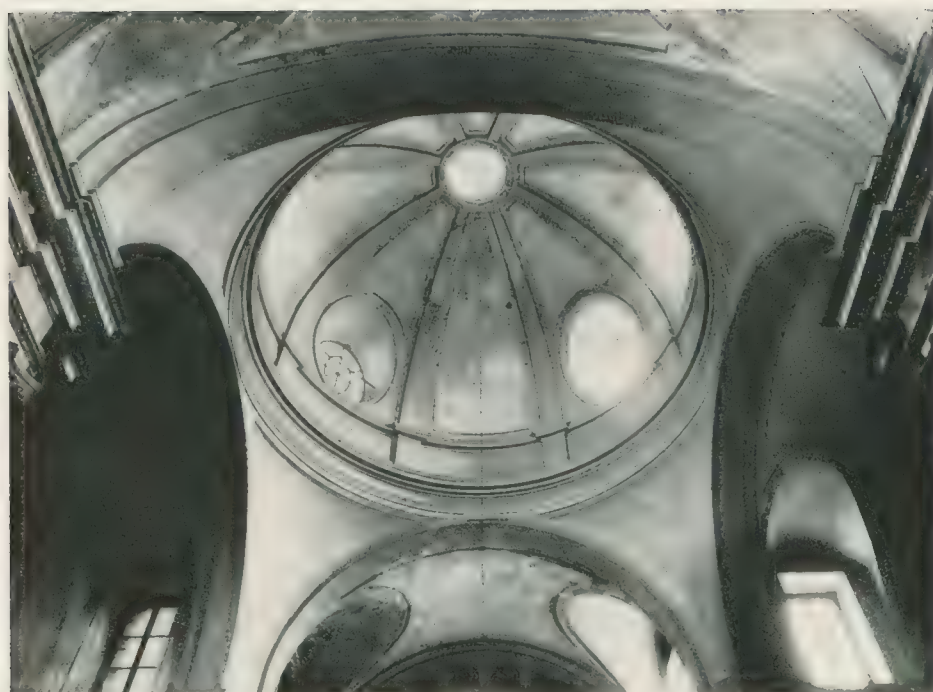


Fig. 21. - Luigi Michele Barberis. Chiesa del Carmine. Cupola. Novara.

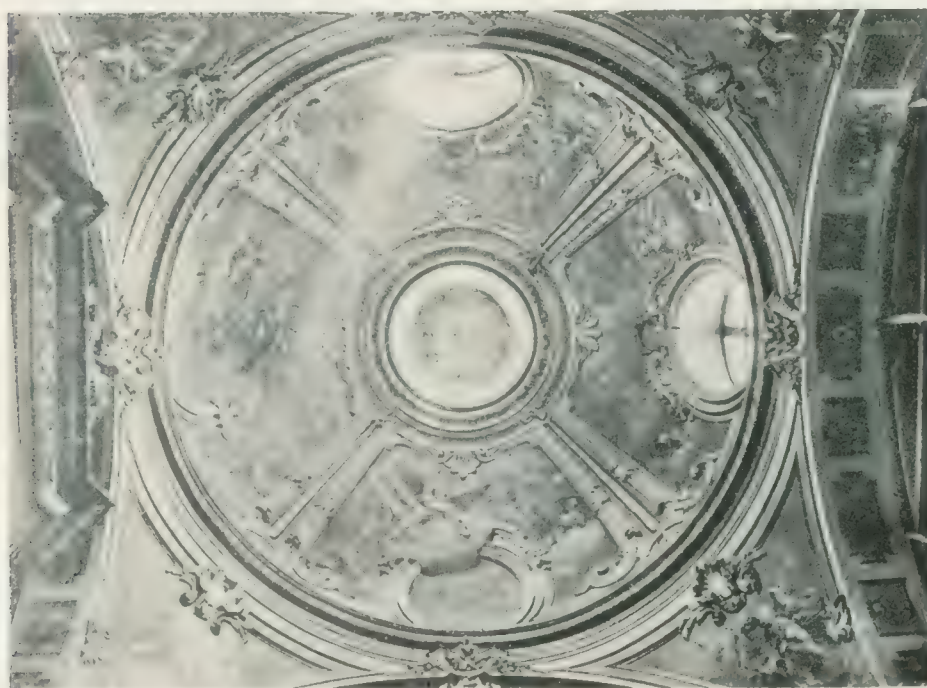


Fig. 22. - Bernardo Ant. Vittone. Cupola della Chiesa di San Francesco d'Assisi. Torino.

AUGUSTA LANGE

DISEGNI ORIGINALI DI BERNARDO VITTONI
PER LA CHIESA E MONASTERO DI SANTA CHIARA
DI TORINO

In una miscellanea di disegni per lo più anonimi e allora senza inventario, il collega dott. Guido Gentile della Sovrintendenza archivistica e io abbiamo rinvenuto e riconosciuto 4 disegni per la chiesa di Santa Chiara di Torino: uno firmato: Bernardo Vittone fece, li 28 settembre 1742: gli altri anonimi, ma certo suoi e contemporanei. Si tratta di disegni a penna, tinteggiati di bistro, di una tecnica usata per es. dall'Agliardi di Tavigliano per San Filippo, piuttosto duri, non piacevolissimi nella presentazione, ben diversi da quelli, colorati ed elegantissimi dell'*Architetto Civile* della Biblioteca Reale di Torino (1).

I progetti corrispondenti ai primi tre sono ben noti attraverso le tavole delle *Istruzioni diverse*, e cioè:

- n° 1, pianta;
- n° 2, sezione del progetto di ispirazione più guariniana, non eseguito (tavola 70);
- n° 3 facciata e sezione del progetto della tavola 69, il più vicino a quello eseguito fra il 1742 e il 1745.
- n° 4. Questo che non figura fra quelli delle *Istruzioni diverse* rappresenta un progetto che ricorda nell'impianto della cupola, e nelle grandi finestre ovali sulla muratura esterna, quello del secondo ordine di S. Bernardino di Chieri;

(1) Biblioteca Reale di Torino, *L'Architetto Civile*, volume originale delle Opere del signor Bernardo Vittone, insigne allievo dell'Accademia di Roma del MDCCCLXI descritto da N. CARBONERI e V. VIALE al n° 111 del catalogo della Mostra di Vercelli *Bernardo Vittone architetto* del 1967, e più lungamente da N. CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, in Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma, n. 55-60, 1962 pp. 59-74.

— n° 5. L'ultimo disegno (1) è quello del progetto della costruzione della manica a est del convento su via Orfane, eseguita fra il 1768 e 1771 sempre su disegno di B. Vittone (2).

1. [BERNARDO VITTONI].

[Torino, convento di S. Chiara].

[*Pianta della chiesa con le proiezioni degli archi e delle volte, del coro e di parte del porticato del chiostro*]. Progetto non eseguito.

Disegno a penna, integgiato di bistro. Varianti a matita e penna.

Firmato: « Bernardo Vittone fece », e datato: « li 28-7 .bre (settembre) 1942 ».

Scala: trabucchi $6 + 1 = 32$ cm.

Dimensioni cm 56 (alt.) $\times 41$. La chiesa risulta larga 4 trab. e 4 piedi liprandi = 14 m.

Le leggende, non autografe, dicono: « Linea di separa[zione]? ». « Mezo giusto della chiesa. Mezo da osservarsi benché non perfetto. Mezo giusto del coro ». (Quindi l'asse della chiesa e del coro non formavano una linea retta). « Veder di acquistar oncie 6 (= cm 25,2) almeno in questa parte per ingrosar questa muraglia ». (I muri della chiesa sulle piante delle *Istruzioni diverse* sono effettivamente molto più spessi).

Corrisponde alla pianta della tavola 70 delle *Istruzioni diverse*, ma questa è ribaltata (vedi sotto).

2. [BERNARDO VITTONI].

[Torino, S. Chiara].

[*Sezione trasversale della Chiesa*]. Per il progetto precedente non eseguito.

Disegno a penna, integgiato di bistro. Riquadrato con 2 filetti.

Non firmato, ma della stessa mano della pianta precedente.

Non datato, ma della stessa epoca del precedente.

Scala: trabucchi $4 =$ cm 18,5. La chiesa risulta larga 4 trabucchi e 4 piedi liprandi = 14 m.

Dimensioni cm 40×24 .

(1) La sua esistenza mi è stata molto amichevolmente segnalata dall'architetto Umberto Bertagna.

(2) I disegni n. 1 e n. 5 sono stati riprodotti a pag. 933 ai nn. 36 e 35, e con le rispettive schede di VINCENZO BORASI, a pag. 909, del vol. I, 1 in *Forma urbana e architettonica nella Torino Barocca*, a cura dell'Istituto di Architettura tecnica del Politecnico di Torino (prof. AUGUSTO CAVALLARI MURAT), U.T.E.T., Torino 1968, 3 voll. A pag. 820 l'analisi dell'inserimento di chiesa e convento nel tessuto di riplasmazione barocca della città.

Corrisponde alla sezione trasversale della tavola 70 delle *Istruzioni diverse*, che però riproduce solo la metà della sezione — accanto alla metà del prospetto della facciata che manca in questo gruppo di disegni —.

3. [BERNARDO VITTONE].

[Torino, S. Chiara].

[*Prospetto della facciata e sezione trasversale*]. Progetto eseguito (con modifiche).

Disegno a penna, tinteggiato di bistro.

Non firmato, ma della stessa mano dei precedenti.

Non datato, ma sempre del 1742 perché eseguito.

Scala trab. 4 = cm 17,5. La larghezza della chiesa è qui di trabucchi

5 = m 15. Nell'esecuzione fu ridotta a circa m 13,50.

Dimensioni cm 54 × 39,5.

Corrisponde alla tav. 69 delle *Istruzioni diverse*, la quale contiene anche la pianta corrispondente che manca fra questi disegni, e un'altra pianta senza prospetto e sezione. Il disegno di questa tavola è ribaltato (vedi sotto).

4. [BERNARDO VITTONE].

[Torino, S. Chiara].

[*Prospetto della facciata e sezione trasversale*]. Altro progetto.

Disegno a penna, tinteggiato di bistro. Schizzi di sagome in basso a sinistra.

Non firmato, ma della stessa mano dei precedenti.

Non datato, ma della stessa epoca.

Scala: trabucchi 8 = cm 37. La chiesa risulta larga 5 trabucchi = 15 m.

Dimensioni cm 52,5 × 38,5.

Sul verso: disegno di una porta con architrave diverso da quello sul recto.

Di questo progetto, la pianta ci manca: essa era certo diversa da quella del disegno n° 1 (tavola 70 delle *Istruzioni diverse*) e da quella del disegno della sezione e prospetto n° 3, (tavola n° 69, con la pianta relativa).

È pure diversa dalla seconda pianta rappresentata dalla tavola 69.

Il secondo ordine assai più movimentato, è alleggerito dalle alte e strette finestre, senza ornamenti, al di sopra delle finestre ovali dell'alto basamento.

Non figura fra i progetti delle *Istruzioni diverse* né per S. Chiara di Torino, né per altra chiesa. Nello snodarsi delle curve corrispondenti agli angoli smussati ricorda in proporzioni minori l'impianto della cupola di San Bernardino di Chieri (tav. 56).

Fonti: *Arch. St. To, Sez. Finanze*, Miscellanea di tipi, già indicati come disegni attinenti al n° 352, nell'ordine n° 72, 69, 74, 73, ora 340/6.

Paolo Portoghesi (1) definisce primo progetto, perché non fu eseguito, quello della tav. 70 — e così pure dovrebbero essere considerati i disegni 1 e 2, qui riprodotti —. Indica come secondo nel tempo e nel pensiero di B. Vittone quello della tav. 69 a destra — cui corrisponde il dis. n° 3, — che fu adottato nella versione a pilastri della metà sinistra della stampa, mentre l'altra metà indica due colonne ai lati dell'ingresso.

Dal cosiddetto primo progetto furono tuttavia presi i due terrazzini ad angolo retto che mascherano lo smusso dell'angolo del secondo ordine.

Veramente non abbiamo elementi per stabilire un ordine di successione nella creazione dei progetti, che furono almeno quattro: quello della tav. 70, i due della tav. 69 (a destra, pianta prospetto e sezione; a sinistra solo in pianta), e quello del dis. n° 4. Anzi il dis. n° 1, pianta del progetto scartato, ma con indicazioni per l'esecuzione, porta la data 28 settembre 1742, quasi contemporanea all'inizio della fabbrica, mentre il contratto con l'impresario Bezzi era stato firmato il 7 marzo precedente. Nel corso dell'anno si era già lavorato intorno alla « nuova fabbrica ».

Certo bisogna tener presente che le grandi finestre del secondo ordine non illuminano direttamente la chiesa ma attraverso quei vani che esistono sopra le cappelle e i coretti, e formano una continua serie di passaggi o galleria, che Vittone si era particolarmente curato di inventare, affinché di lassù le suore godessero d'ogni parte il prospetto di tutta la chiesa e ne avessero libero d'ogni parte l'accesso (2).

La miglior realizzazione di questa continua e ampia galleria era certamente offerta dal progetto del dis. 3 (e tav. 69 a destra). Infatti in esso fra la cupola interna, sensibilmente ridotta di dimensioni rispetto ai muri esterni che la racchiudono come un guscio, e questi, l'architetto aveva potuto ricavare i vani e passaggi necessari alle suore.

Sarebbe questo un buon elemento per considerare come ultimo il progetto adottato, che però fu eseguito in dimensioni minori. Ma come pensarlo ancora posteriore al 28 settembre 1742, data del dis. 1 (tav. 70), non attuato, quando da mesi si procedeva nei lavori? Non è impossibile invece, perché si tratta di un fatto

(1) P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto fra illuminismo e rococò*. Edizioni dell'Elefante, Roma, 1966, pp. 123-128.

(2) B. Vittone, « Istruzioni diverse », vol. I, pp. 183-184, con riferimento alle tav. 69 e 70 del vol. II.

in altre occasioni più volte riscontrato, che la data dell'anno sia errata. Dobbiamo ritenere quindi che la varietà delle soluzioni per costruire una chiesa in quel esiguo spazio, e dei disegni relativi certo quasi contemporanei, ma anteriori all'inizio della costruzione stia, maggiormente a provare la facilità della creazione che non la successione della stessa.

Sarebbe d'altronde interessante conoscere chi chiese e fece poi la scelta del progetto definitivo, se fu l'Arcivescovo di Torino o quel « Consigliere ordinario delle Monache che controfirma il libro della Fabbrica del 1742-46 come Gio. Pietro Costa, o se l'abbadessa e le suore poterono esprimere davvero e far valere il loro « genio », cioè il loro gusto e il loro volere.

* *
*

Tutti questi quattro disegni mss. risultano ribaltati specularmente rispetto a quelli incisi nelle *Istruzioni diverse*. La stessa osservazione avevano fatto gli autori del catalogo della Mostra di Vercelli descrivendo il volume di disegni pure manoscritti e molto piacevolmente colorati dell'*Architetto Civile* della Bibl. Reale di Torino: sarebbero stati preparatori per incisioni: infatti la maggior parte di essi si ritrova, rovesciata, nelle tavole delle *Istruzioni elementari e diverse*.

Il disegno n° 1 presenta una parte del chiostro, e l'attacco con il monastero a sinistra, come era nella realtà: se esso fosse stato preparato per gli incisori chiostro e monastero avrebbero dovuto esser posti a destra, in modo che l'immagine riportata semplicemente sulla lastra di rame e ribaltata all'atto della tiratura avrebbe dovuto apparire diritta e mostrare, sulla carta impressa, chiostro e convento nuovamente a sinistra.

Invece nelle incisioni delle piante chiostro e monastero figurano a destra della chiesa, occupando addirittura la via Santa Chiara che si trova a nord.

Inoltre in tutti i disegni (questi e dell'*Architetto Civile*) le ombre sulle facciate e sezioni sono proiettate rettamente da sinistra a destra, come avviene in un edificio che ha la facciata rivolta a est, e quindi il sud a sinistra. Invece nelle stampe le ombre provengono da destra, come se la luce venisse da mezzanotte. Quindi nei disegni qui riprodotti e in quelli corrispondenti dell'*Architetto Civile* i progetti sono rettamente disegnati, e riproducono l'immagine reale, mentre nelle stampe l'immagine è ribaltata, perché per negligenza gli intagliatori non si curarono di tracciarla rovesciata prima di inciderla sul rame.

Lo stesso si può constatare per altre chiese di cui si conosce l'orientazione e la posizione delle sacrestie o di altri edifici annessi, come il Duomo di Milano, e S. Michele di Rivarolo (1).

Più difficile è il riscontro degli edifici isolati e perfettamente simmetrici, dove solo le ombre, rispetto all'orientazione della chiesa possono stabilire se la veduta è dritta o speculare. Impossibile dirlo quando la chiesa è poi esposta a mezzogiorno. Poiché però Nino Carboneri e Vittorio Viale hanno constatato che nell'*Architetto Civile* quasi tutti i disegni sono rovesciati specularmente rispetto alle incisioni, possiamo ritenere che essi siano stati rettammente e non specularmente disegnati. Si comprenderà ancora di più lo scontento di Vittone per l'opera degli intagliatori, negligntissimi, oltreché scadenti nell'arte loro.

5. [BERNARDO VITTONI] forse non autografo.

[Torino, Convento di S. Chiara].

Dell'elineazione del Progetto di Fabbriche da farsi in compimento del Ministero di S. Chiara, ed in conformità del genio delle Monache di esso Monistero.

Titolo in basso a sinistra.

Pianta del P.T. e prospetto della facciata corrispondente alle ultime cinque aperture.

Disegno a penna, tintecciato in grigio, chiaro e scuro a destra, in nero per la parte che rivolta a sinistra con correzioni in rosso per l'allineamento della facciata; in giallo nella parte di chiostro a sinistra, in alto.

Senza firma dell'autore, che risulta dal Libro della nuova Fabrica dal 1768 al 1771. Con l'approvazione di: « Gio. Battista di Castellengo et Caretto Vicario », « con ciò che si riduca l'alineamento della contrada a secondo del colorito di rosso » (di altra mano).

Datato: lì 6 agosto 1769.

Scala: 12 trabucchi = 27,5 cm.

Dimensioni cm 65,2 × 52,6.

Una memoria anonima (2), redatta poco prima dell'inizio della costruzione espone come « le Madri di S. Chiara all'occasione che fecero riedificare parte del loro Monistero nell'anno 1742-45, lasciarono in piedi la manica unita alla lor clausura che fa fronte alla contrada verso levante, allora credutasi in stato sufficiente e durevole, e per altro di presente riconosciuta assaisimo pericolosa di cedimento (3). E resta(va) in conseguenza indispensabile

(1) Ivi, tav. 46, 47 e 64.

(2) *Arch. St. To, Sez. Corte*, Monache, marzo 2, S. Chiara, fasc. 2, 2 p. in f^o.

(3) Secondo la tradizione, il convento risaliva al sec. XIV. Una parte fu edificata fra il 1583 e il 1609. (*Arch. St. To, Sez. Corte*, Monache per città, Torino,

la demolizione e ricostruzione di detta manica pel bisogno d'interna abitazione, ed esterna, in quanto a ciò che la chiesa riguardava(va) ».

Di « altri membri di casa antichi nello stesso corpo del Monistero fuori clausura, con scala e corte comune col medico Arbaudi », minaccianti rovina era pure necessaria la ricostruzione e l'unione alla clausura. E a causa della comunione era necessario acquistare la casa del medico Arbaudi », che corrispondeva solo alle ultime tre quattro finestre della pianta sull'angolo circa della via S. Domenico (1).

Essa fu acquistata per Lire 29.000, e abbattuta insieme con la manica vecchia attigua e il campanile. La ricostruzione durò dal 1768 al 1771 ad opera del capo mastro da muro Cesare Castelli.

B. Vittone allestì i disegni, fece le visite e diede l'assistenza, e fu ricompensato con Lire 430 (384 + 46); il perito Gino fece i collaudi e le stime dei lavori. L'architetto Gallo curò l'allineamento della contrada ordinato dal Vicario Caretto, che importò l'acquisto di piedi 10 e oncie 13 di terreno dalla città di Torino.

La spesa totale fu di L. 49.991, compreso il prezzo della Casa Arbaudi. Nell'elenco non si trova la minima voce per opere di decorazione.

Il convento ebbe varie vicissitudini (2); e, anche in seguito alla costruzione dell'Ufficio di Igiene sulla sua area (1930 e segg.) esso attualmente

Chiarisse, mazzo 726-770, n° 734: « 1609, costruzione di un muro del monastero comune con il sarto Camburzano, anche per la parte nuovamente edificata (1583) ». Per la storia del monastero, brevi notizie danno le varie « guide » e « Storie » di Torino. Più diffusamente, ne narrano G. GROSSO e M. F. MELLANO, *La Contro-riforma nell'Archidiocesi di Torino* (1558-1610), 3 voll. Roma 1957, nel vol. 3°, pp. 11-32. Le vicende costruttive del secolo XVIII sono documentate nel « Libro per la nuova fabrica e chiesa » — delle spese dal 1742 al 1746 (n° 800) — e dal « Libro contenente il conto della nuova fabrica » dal 1768 al 1771, (2 esemplari; n° 833 e 835) in *Arch. St. To, Sez. Corte, Monache per città, Torino, Chiarisse*, mazzo 800-838. Sono state riferite attraverso le voci più importanti per la costruzione, da R. POMMER, *Eighteenth -Century Architecture in Piedmont*, New York, and London, 1967, Appendix XIII, pp. 271-272.

(1) In *Arch. St. To, Sez. Corte, Monache*, n° 2, S. Chiara, fasc. 2, esiste una « pianta dimostrativa di parte del Monastero di S.ta Chiara ... e di tutta la casa del ... medico Arbaudi ». Disegno a penna colorato, di rosa (la piccola casa Arbaudi) di grigio (la parte confinante del convento). Senza autore. Senza data, ma 1767-68, senza scala. Dimensioni cm 34,5 × 44. Altro disegno in *Sezione Finanze. Miscelanea tipi*. Fascio 346/6: « Pianta casa Arbaudi » a penna, colorato di giallo (la piccola Casa Arbaudi), di bistro (i muri del convento). Senza autore, né data. Scala: trabucchi 6 = cm 26,7. Dimensioni cm 31,5 × 31.

(2) Dopo la restaurazione, nel 1824 nel convento fu installato l'ordine delle Visitandine, le quali nel 1904 si costruirono una nuova ampia sede in C. Francia 272. Ivi avrebbero trasportato l'altar maggiore, ritenuto del Vittone. Il sito del convento è ora venduto e lottizzato, la cappella è divenuta parrocchia. L'altar maggiore è stato smontato — in seguito alle prescrizioni della nuova liturgia — e non si sa dove sia finito. Il parroco che mi ha fornito questa notizia ha aggiunto che

occupa solo cinque aperture sulla via Orfane, dopo la Chiesa. Dell'antico chiostro, dalle arcate chiuse, rimane ancora il garbo del raccordo in curva dei lati nord e est (fig. 9).

esisteva anche un « bellissimo coro » pure scomparso. Gli altari laterali sono banali e moderni. Nel fascio di disegni che contiene quelli qui illustrati del 1742, ne esiste uno della parte inferiore di un altare in marmo rosso davanti a una grata. Con tabernacolo a trionfo e colonnine. In pianta e alzata. Scala piedi 6 = 26,5 (l'altare è largo 4 piedi e 7 once = m 2,25 circa). Dimensioni: altezza cm 46 × 33,5. Sul verso ci sono le firme di: Gio. Pietro Costa, Conservatore ordinario delle Monache di S. Chiara, Secondo Casella, Lorenzo Argentero, Pietro Paulo Cerutti, Alessio Fantinetto testimonio, Bartolomeo Grioglio testimonio. Secondo Casella è il noto scultore luganese che le schede Vesme indicano attivo nel 1705 e 1717.

Non vi sono sufficienti elementi per legare questo disegno della sola mensa di un altare preparato per gli scultori e da essi accettato, a Bernardo Vittone, nonostante la collocazione (moderna) con i suoi disegni per S. Chiara. Nella stessa Miscellanea di tipi (fascio 246/4) esiste un disegno di Bernardo Vittone, del *Proffilo* ossia Sezione di una parte d'angolo di un edificio comprendente due vani e un pianerottolo (?) al P.T. (granaro), mezzanello, piano nobile e ultimo piano. A penna, tinteggiato di bistro. Firmato: Bernardo Vittone (fece?). Datato: 15 marzo 1743. Scala: trabucchi 3 = cm 14,7. Dimensioni: 49,8 × 41. Contiene indicazioni, autografe, di misure per i muri e comunicazioni delle cantine, e della scala. Indicato nell'inventario moderno come relativo a S. Chiara, non presenta alcun legame con i progetti per la chiesa, all'infuori della data corrispondente all'epoca della costruzione, della filigrana della carta, e della tinteggiatura di bistro simili a quella dei disegni della chiesa. Se riguardasse la manica del convento a ovest del coro, il P.T. dovrebbe indicare le arcate del Chiostro, che mancano. Invece i due finestroni sembrano piuttosto quelli di una casa civile.

* *
*

I disegni qui riprodotti e anche solo citati sono in possesso dell'Archivio di Torino, Sezione di Corte, e Sezione Finanze, come specificamente indicato per ognuno.

L'autorizzazione a fotografarli o a pubblicarli è stata cortesemente concessa a me dal Ministero dell'Interno, Direzione generale degli Archivi di Stato, Servizio di Fotoriproduzione, legatoria e restauro, sentiti gli organi competenti, con lettera 17 gennaio 1973, n. 6.33/8957.55(81), limitatamente alla prima edizione della presente pubblicazione, e alla condizione della consegna di n. 3 copie del lavoro nel quale saranno inserite le duplicazioni rilasciate, e delle citazioni dell'autorizzazione sopra indicata, e del possessore dei disegni (Archivio di Stato di Torino).

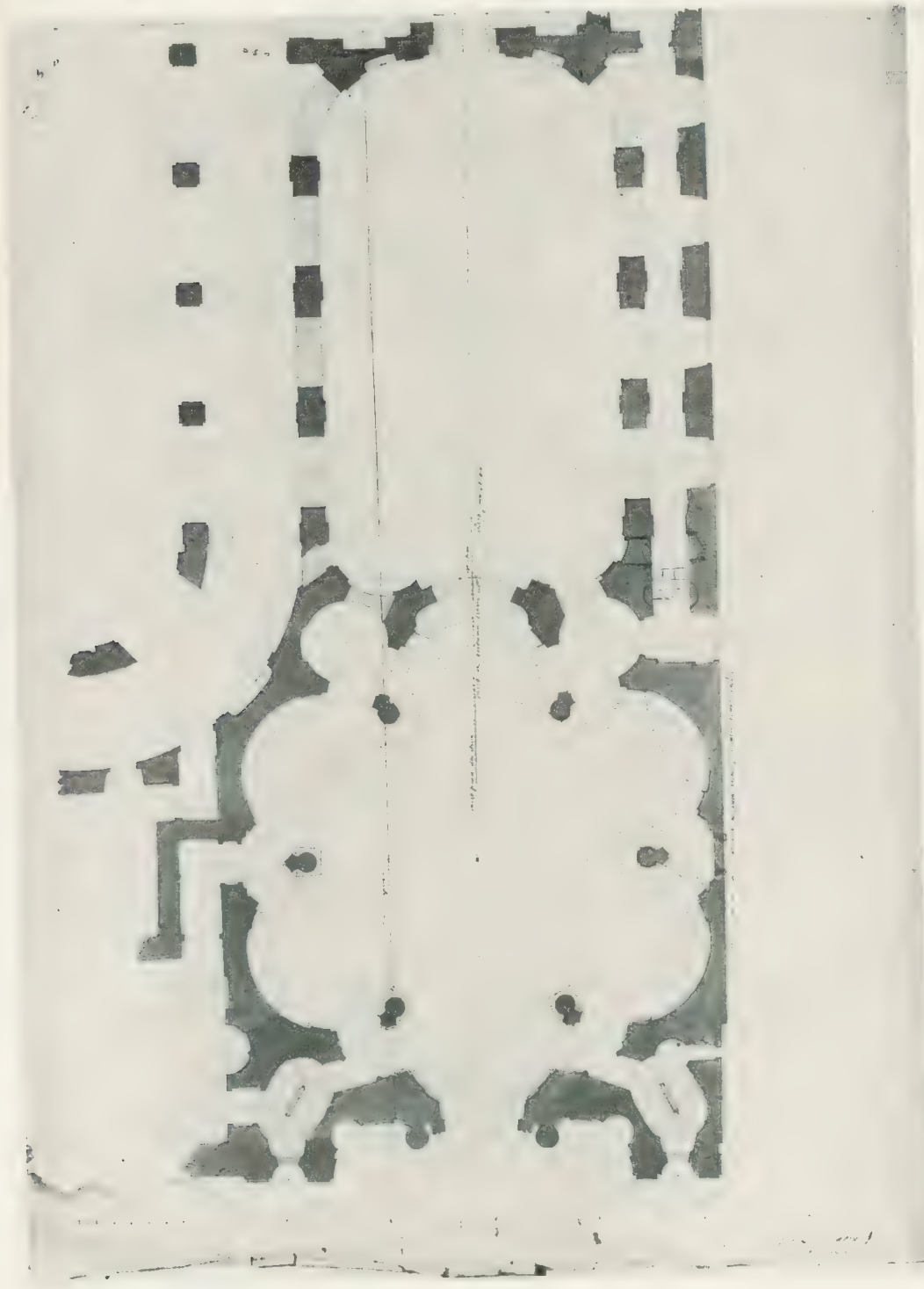


Fig. 1. - Santa Chiara di Torino. Progetto non eseguito. Pianta autografa di B. Vittone, del 27 sett. 1742 (cfr. quella della tav. 70 delle *Istruzioni diverse*).

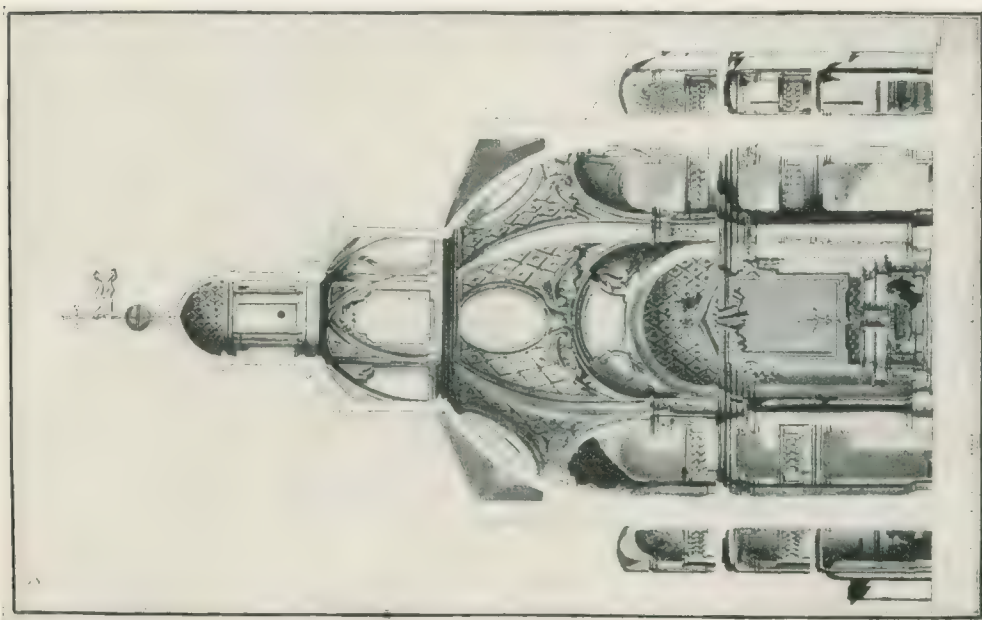


Fig. 2. — S. Chiara di Torino. Progetto non eseguito. Sezione trasversale corrispondente alla pianta del disegno n° 1 (cfr. quella della tav. 70 a destra, nelle *Istruzioni diverse*).

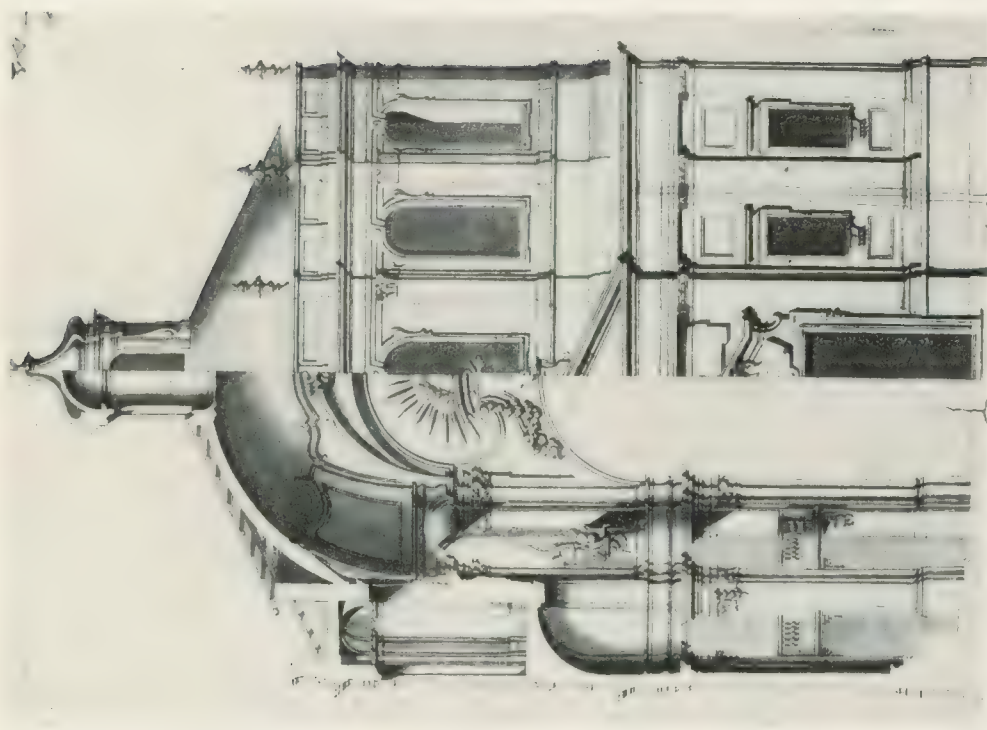


Fig. 3. — S. Chiara di Torino. Progetto eseguito nel 1742-45. Prospetto e sezione (cfr. la pianta corrispondente nella tav. 69 a destra, delle *Istruzioni diverse*).

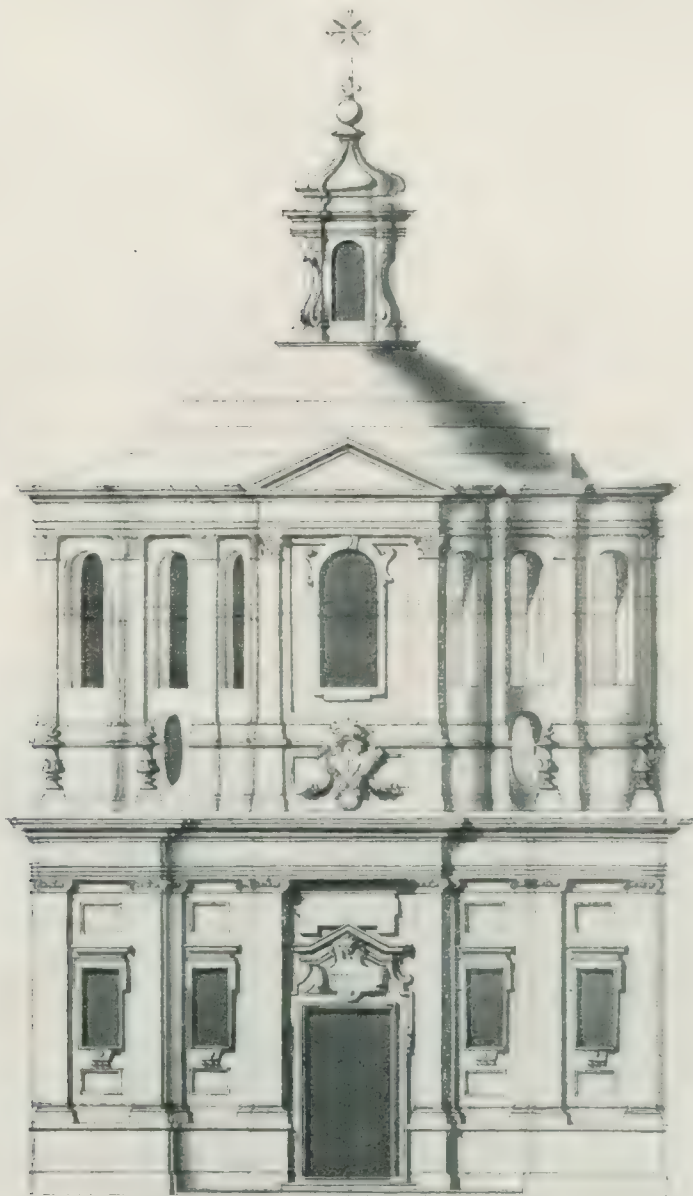


Fig. 4. - S. Chiara di Torino. Altro progetto. Prospetto.

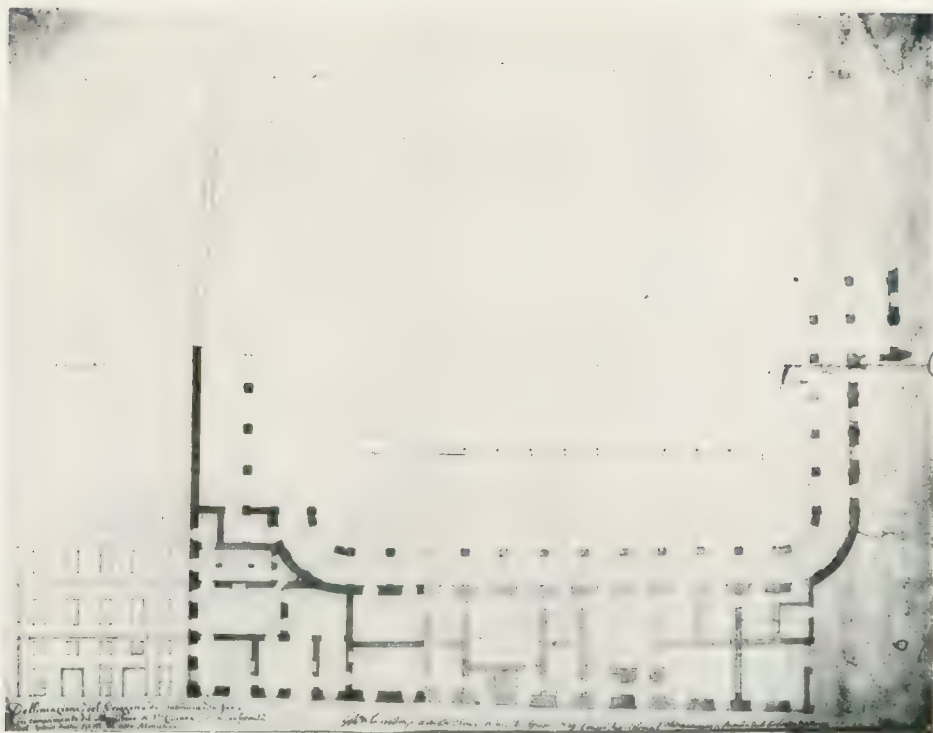


Fig. 5. – S. Chiara di Torino. Progetto per la ricostruzione della manica del convento, a est su via S. Chiara, 1768-1769.



Fig. 6. – S. Chiara. Convento delle Piccole Serve dei Poveri. Il resto del chiostro dopo la sistemazione del 1930 e anni seguenti.

AUGUSTA LANGE

LA "SPECIOSISSIMA" CAPPELLA DEL CASTELLO
DELLA SALZA A MARENE (1)
(1753-1757)

Nel 1751 l'arcivescovo di Torino faceva eseguire all'abate De Filippi una visita pastorale nella diocesi. Fra le altre chiese visitate, vi è una cappella pubblica dedicata a S. Biagio (2), molto frequentata, situata nel Comune di Marene nella torre del castello della Salza dei conti Cravetta.

Il visitatore la descrisse come di forma rotonda, con il catino affrescato, l'altare di mattoni: era molto ben tenuta, e dotata di paramenti e vasi sacri, abbondanti e preziosi.

Diversa era la chiesa visitata personalmente dall'arcivescovo Rorengo di Rorà nel 1776 (3), che era sempre la cappella — aperta

(1) Nel concentrico del Marene esiste un « castello » neo-gotico pure detto della Salza o d'Avico: il nostro si trova a 2 km da Marene, lungo la strada antica che va a Fossano, e appartiene alla famiglia dei baroni Cavalcini Garofoli.

(2) Archivio arcivescovile di Torino, Visita Apostolica del cardinale Roero, per mezzo del suo delegato, l'abate de Filippi, 1751, 16 settembre (c. 163 v.).

... *Sanctus Blasius*

Item visitavit capellam publicam existentem in turri deditam divo Blasio, propriam illustrissimi domini comitis Cesaris Cravete urbis Savigliani, cuius icon in tela representat beatam Mariam de Carmello, divos Blasium, Ignacium et Franciscum Zaverium, munitam duplici porta. Dicta capella in forma rotunda, cum fornice depicto, altare latericum plenum, omnia eleganter disposita quoad paramenta et vasa sacra plurima et pretiosa. Insuper vidit reliquias ... etc.

In die festo dicti sancti cantatur missa, et datu benedictio Regitur a prefato domino comite, qui asserit facultatem dandi benedictionem habuisse ab excellentissimo Archiepiscopo Gattinare, quam tamen non exhibuit.

Item asserit ...

(3) *Ivi*, visita pastorale dell'arc. Fr. Rorengo di Rorà: a Marene il 18 giugno 1776. Dalla c. 272 v. risulta che egli vi si recò personalmente e vi celebrò la Messa. c. 278 v. « Visitatio sacelli sub titulo s.ti Blasii episcopi ».

Speciosissimum sane est hoc sacellum quod in castro illustrissimi domini comitis Caesaris Cravetta de Villanovetta in finibus huius loci (= Marene) per

al pubblico — annessa al castello della Salsa del conte Cesare Cravetta. Il verbale la dice «speciosissimum sacellum»: giudizio del tutto insolito e rarissimo nelle visite pastorali, condotte con imparzialità o indifferenza dal visitatore, attento solo a verificare che le chiese fossero in buono stato, fornite delle suppellettili necessarie, e decenti.

Questo apprezzamento personale e cioè favorevole dell'arcivescovo significa che egli la trovò bellissima, e anche a me pare, bellissima.

milliaria duo circa ab eo distanti, ad modum templi elegantis exstructum est, ad ipsius domini comitis commodum, fornicatum, et dealbatum, cuius porta valvatis foribus, clatris ferreis, duplici sera et clavi munitis, tute clauditur; eiusdem pavementum quadratis lateribus stratum est. Duo in hoc sacello extant altaria, quorum unum in ipsius sacelli capite positum est, et digniorem locum tenet, beatæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo dicatum est, atque cancellis ligneis in marmoreo colore fucatis, cum pavimento etiam quadratis lateribus strato, estque lateritium ad instar marmoris pictum, super quo collocatum est tabernaculum ligneum, flavo colore exterius pictum, et passim auratum, intus vero oloserico variorum colorum vestitum. Et clavi ex auricalco aurata ipsius hostium tute clauditur; in eoque conservari vidit pissidem ostensoriam, etc.

Desuper altare, quod parieti adhaeret, collocata est icon cum imagine beatæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo huius altaris titularis, super qua appositum est stemma gentilitium praedicti domini comitis.

Alterum vero situm a cornu epistolæ infra praedictos cancellos lateritium pariter est, et parieti inhaerens, cum icone desuper appensa, effigiem sanctorum Blasii episcopi et Martini huius altaris et sacelli titularis (sic) referente. Altaria ista ornamentis decentibus omnino instructa sunt. Hinc inde ad latus primo dicti altaris sub titulo beatæ Mariæ Virginis de Carmelo duæ exstructæ absides, seu tribunæ, cancellis ligneis a parte anteriori septæ.

A cornu autem evangelii adest porta, a qua per scalam accessus habetur ad sacrarium, seu sacristiam et ad ipsam domum in hoc castro exstructam pro habitatione iamdicti domini comitis. Et super portam primodictam alia etiam adest apsis.

Atque a cornu evangelii ad faciem ultimodicti altaris sancti Blasii collocata est sedes confessionalis ad praescriptum sacrocrum canonum exstructa, ad quam tamen minime appensa est tabella casuum reservatorum uti etiam alia extat prope portam maiorem ad laevam ingredientis manum, sunt sedes confessionalis, quidem decens, sed etiam caret eadem tabella.

In sacrario autem supradicto retro altare beatæ Mariæ Virginis de Carmelo dicatum existens, sunt duo armaria lignea, in qua asservantur omnia quæ tum ad altare ornatum, tum ad sacrum faciendum necessaria sunt, eaque, de quibus sacellum abunde provisum est, valde decencia comperit. Supra idem sacrarium, quod olim pro sacello inserviebat, in medio videlicet eius fornicis exstructa est parva turris sacra, in qua collocata sunt duo parva tintinnabula.

In ipso autem sacrario asservari vidit infrascripta sacra reliquia, nimirum: etc.

In hac ecclesia celebratur etiam festum sancti Blasii titularis quot annis, etc.

Essa si presenta all'improvviso, importante e sorprendente all'incrocio della strada vecchia da Fossano a Marene, al sommo della breve salita che porta al castello antico della Salsa. Appare in alto sulla collina, contrastando per l'eleganza delle forme col fabbricato rustico che sorge accanto, e spicca con il vivace colore rosso del suo paramento in mattoni, e qualche tocco di bianco, sul verde del prato antistante, e del giardino del castello sul fianco sinistro. Dietro le sovrasta un dongione trecentesco. È inedita e ignorata da studiosi e dalle guide.

Sulla facciata un'iscrizione scolorita indica la data del compimento della costruzione 1757.

Un solo altro dato — nonostante molte ricerche —, oltre le visite pastorali è stato da me rinvenuto nell'archivio della famiglia Cravetta (1). Si tratta della data della licenza per l'ampliamento della chiesa della Salsa al conte Aimone Filiberto Cravetta del 5 giugno 1753, concessa dall'arcivescovo di Torino, Roero (2). Le date della licenza e dell'avvenuta costruzione spiegano le descrizioni di due cappelle ben diverse, nelle visite apostoliche del 1751 e del 1776: la prima ci dava una cappella rotonda, absidata con un altare (3), la seconda descrive una chiesa a due altari, il maggiore e un altro in « cornu epistolae, » il confessionale nel braccio di fronte, due coretti, e una sacrestia circolare retrostante; questa corrisponde alla cappella precedente, posta in una torre, anzi dongione del castello. La chiesa in ottimo stato si presenta tuttora così.

Il rilievo della pianta — opera dell'arch. Bruno Castagneri — l'esame delle strutture e decorazioni, mi sembra permettano di ritenere l'attuale cappella progetto di Bernardo Vittone.

La facciata movimentata dalle lesene al centro, sporgenti e poste con un angolo di 90° gradi, si raccorda al più largo corpo della chiesa con una curva terminata da lesene destinate a fare da quinta alla facciata stessa.

(1) Il barone Giuseppe Cavalchini Garofoli sia qui vivamente ringraziato per aver messo le carte della Famiglia Cravetta di Villanovetta a mia disposizione. E così pure i RR. don Favaro e don Gallo dell'Archivio Arcivescovile.

(2) *Archivio Cravetta*: « Scritture per la chiesa della Salza » « 5 giugno 1753. Licenza di Mons. Rovero per l'ampliamento di detta chiesa ». Una nuova chiesa fu costruita interamente, ma, legata al torrione dove esisteva la prima, che fu trasformata in sacrestia, ben poté la costruzione essere considerata ampliamento.

(3) Più che di un abside, come si vede nel rilievo (fig. 1), si trattava di un incavo ricavato nello spessore del muro, in modo da dare una certa profondità all'altare.

All'interno corrisponde per la lunghezza della corda dell'arco esterno un piccolo ingresso cui segue un vano centrale quadrato dagli angoli smussati da pilastri fiancheggiati da due colonne. Le due cappelle laterali si prolungano ai lati con un arco alto e stretto, che dà un'impressione di maggior spazio fra il pilastro e il muro, comunicando per due portine, con due coretti. Quello di sinistra si prolunga in un corridoio, nel quale si apre un accesso laterale. Indi una scaletta conduce alla sacrestia sita nell'antico dongione. I due coretti si affacciano con una balaustra arcuata su di un vano rettangolare simmetrico a quello dell'ingresso, anche nelle colonne che lo delimitano; segue il presbiterio semicircolare con volta a catino e costoloni, con due grate al di sopra dell'altar maggiore.

È forse interessante notare le proporzioni delle varie parti: ponendo come 1 il valore del lato del vano centrale, quadrato, il semicerchio del presbiterio è largo la metà, e larghi la metà sono i due vani dell'ingresso e quello davanti al presbiterio; completando il cerchio dell'abside si avrebbe un cerchio, tangente al vano centrale quadrato, col diametro uguale al lato di questo.

La pianta all'esterno e all'interno ricorda in proporzioni minori e con strutture ridotte, quali la mancanza del coro e della cupola, ma con analogia particolare nell'aprirsi dei fianchi delle cappelle laterali verso i coretti laterali, quelle della chiesa già Confraternita di S. Croce, ora parrocchiale di S. Caterina a Villanova Mondovì (1), e della chiesa ignota (2) — che non è questa — del Musée des Arts décoratifs di Parigi, accostata per affinità alla precedente, nel Catalogo dell'Esposizione Vittoniana di Vercelli (figg. 2 e 3).

La cappella di Marene, anche per le date del 1753-1757 è vicina al progetto di Villanova, del 1755, e corrisponde al periodo della creazione dell'architetto, come dice Nino Carboneri, in cui egli torna « a uno spazio univoco e circoscritto da pareti reintegrate nel loro compito naturale », anziché scavare e alleggerire le sue strutture come in tante altre chiese, nelle quali faceva scendere « la luce in una gradazione di spazi molteplici e compenetrati ».

Vittone stesso parla della pianta simile di Villanova Mondovì, come di un « vaso dotato di novità e scherzosa vaghezza », che non richiedeva troppo dispendio di armatura di volte.

(1) B. VITTONI, *Istruzioni diverse*, vol. I, p. 186 e vol II, tav. 65.

(2) Pubblicata nel catalogo della Mostra di Vercelli del 1967 « Bernardo Vittone » alla fig. 121 con la scheda corrispondente di Nino Carboneri.

Questa struttura che Portoghesi definisce empirica fra schema centrale e longitudinale (1), viene sottolineata in quest'ultimo senso a Marene, dallo stretto ed alto arco di comunicazione fra le cappelle laterali e i coretti, che induce l'occhio a non tornare subito verso il vano centrale, dai gruppi di pilastri e colonne che fortemente scandiscano i differenti vani, e dagli arconi che separano le une dalle altre le fonti di luce: o quelle che dovevano esserlo. Il presbiterio infatti è illuminato da due finestre ovali, collocate per lungo, il vano centrale da due larghe lunette; l'ingresso dalla finestra centrale sulla cantoria: ma le due lunette sul vano che precede il presbiterio ora chiuse, ben probabilmente erano progettate come finestre.

Anche la decorazione, consistente in una doppia netta e forte cornice divisa da un alto plinto, posata sui capitelli corinzi è Vittoniana, e del tutto simile, sebbene un poco più modesta, a quella di Villanova. La facciata in cotto, qua e là toccata di bianco, a due ordini di lesene, il primo con capitelli dorici, è certo la parte più bella e originale, con quella finestra centrale dall'alto cornicione, che interrompe la cornice assai mossa e aggettante perchè segue le lesene poste ad angolo retto. Ugualmente è spezzata e raddoppiata l'alta cornice sul secondo ordine riunita poi da fastigio in curva con tre pinnacoli.

Dietro si innalza, quasi incombe, il dongione trecentesco, sul quale si vede un cupolino tipicamente usato dal Vittone, e posto non già a diffondere luce all'interno ma il suono delle campane all'esterno. Nel dongione si trovavano: nel sotterraneo una cisterna d'acqua, la piano terreno la precedente cappella, poi adibita a sacrestia, comunicante con il presbiterio con una scaletta e ai due piani superiori, stanze, senza dubbio per il cappellano.

Così insolita è la collocazione del cupolino, pur Vittoniano nelle finestre alte e strette, con la copertura sporgente come un casco, che ci si domanda se non fosse destinato a coronare una cupola, progettata, ma non eseguita, sul vano centrale coperto ora da semplice volta a catino.

Ma l'altezza e la massa del dongione, la sua importanza dal punto di vista feudale, escludono l'idea e la possibilità legale di una sua demolizione: fu anzi utilizzato per la sacrestia. Del resto il progetto di Vittone a cui probabilmente fu forse chiesta una chiesa abbastanza vasta, ma che non richiedesse eccessivo dispendio

(1) P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone architetto*, Ed. Elefante, Roma, 1966, pp. 143-145 e tavole LIV e 230-241.

per l'armatura delle volte, non prevedeva una cupola, e si limitava ad illuminare la chiesa attraverso le aperture più tradizionali in facciata e sui fianchi.

Quest'ipotesi è avvalorata dall'altezza stessa della facciata, che innalza il suo fastigio ben alto sopra il tetto e la volta sul vano centrale, quasi a nasconderli, mentre nelle chiese che ricevono luce da una cupola, le facciate sono tenute assai più basse, se non addirittura incavate al centro, come a Riva di Chieri, per non nascondere la cupola, nè togliere luce alle sue aperture.

Anche il troppo potente e troppo differente stilisticamente dongione è reso invisibile dall'alta struttura della chiesa, quando questa è vista di fronte. Solo il cupolino vittoniano appare di sopra il tetto.

Così la fantasia di B. Vittone, è riuscita sotto un certo aspetto ad annullare la presenza dell'elemento gotico e troppo incombente del torrione rotondo. Collocando il cupolino sulla sommità di questo, essa ha inoltre cercato per quanto possibile, di legare la massa greve, liscia e compatta del dongione con la struttura verticale e movimentata della chiesa.

* *
*

Mentre i volumi degli *Atti* erano in stampa Carlo MORRA in « *La Salsa* », *castello medioevale e dimora rinascimentale dei Cravetta di Villanovetta* (CUNEO, Provincia Granda, Cuneo, 1972, n., p. 45 a 47) dopo aver brevemente tracciato le vicende del castello e la successione dei suoi signori, ha giustamente ravvisato nella cappella « un riferimento all'esperienza architettonica del Vittone », suggerendo, se non un intervento diretto, almeno quello della sua scuola. Del campanile sul torrione medioevale suppone la costruzione forse nel 600 o nel 1700.

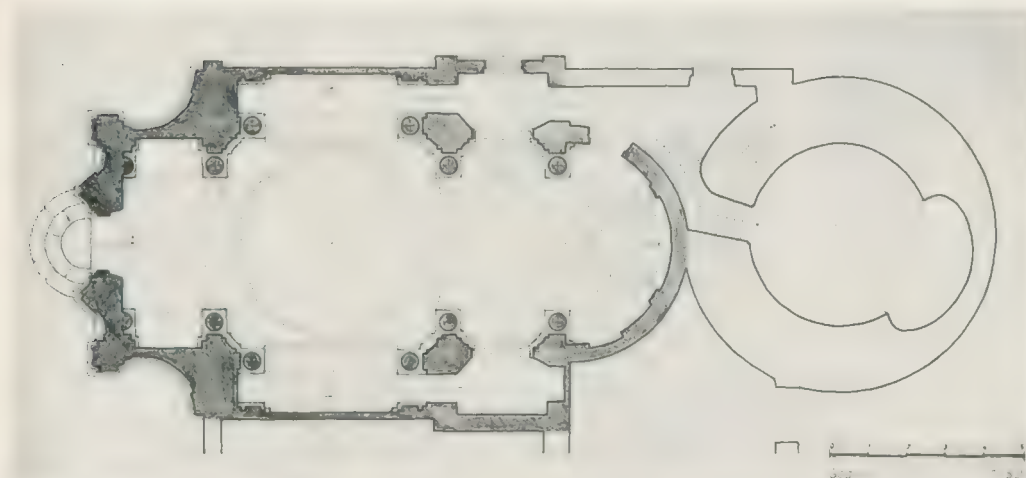


Fig. 1. -- Marene. Castello della Salza. Cappella della Madonna del Carmine e di S. Biagio. Pianta con proiezione delle volte (rilievo dell'arch. Bruno Castagneri).

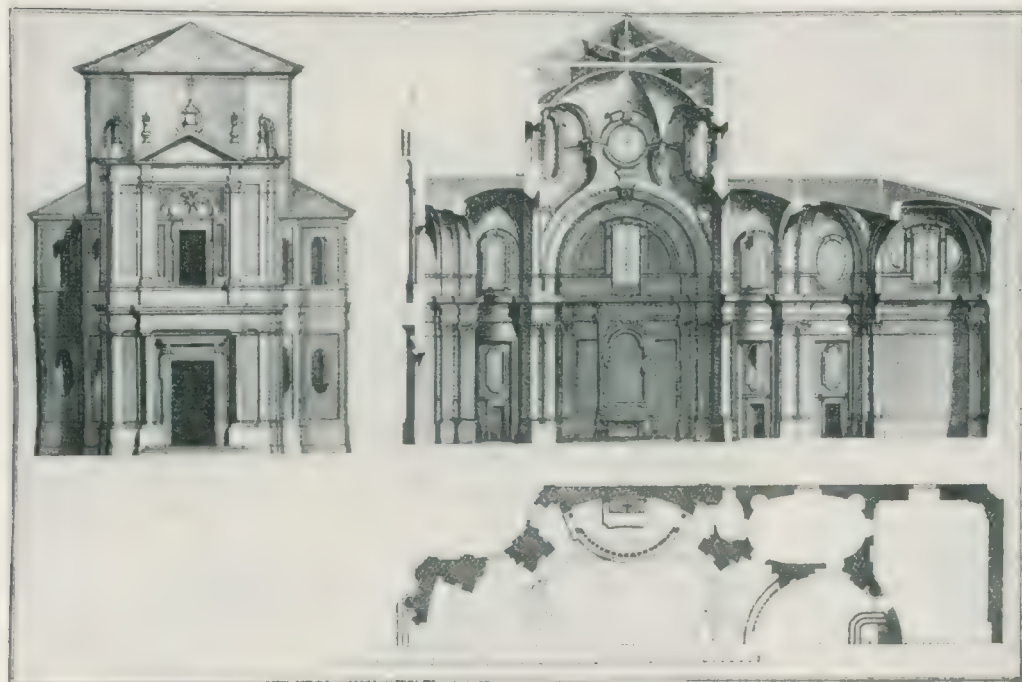


Fig. 2. -- Villanova di Mondovì. Confraternita di S. Croce, 1755. Prospetto. Sezione e pianta tav. 65 delle Istruzioni diverse per l'Ingegnero Civile di Vittone.



Fig. 3. - Pianta di chiesa ignota dal catalogo « Bernardo Vittone architetto ».



Fig. 4. - Marene. Cappella del Castello della Salza. Prospetto e fianco col dongione gotico smontato dal Cupolino di Vittone.



Fig. 5. - Cappella del Castello della Salza. Prospetto.



Fig. 6. - Marene. Il fastigio che corona la facciata.



Fig. 7. - Marene. Le cornici intorno al finestrone ovale.

Fig. 8. – Marene. S. Biagio. Interno.



Fig. 9. – Marene. La cappella di destra.



Fig. 10. - Marene. Le volte sopra il presbiterio e il vano rettangolare che lo precede.



Fig. 11. - Marene. Archi e lunette sul vano rettangolare che precede il presbiterio.

AUGUSTA LANGE

DUE INTERVENTI DI BERNARDO VITTONE
IN MATERIA DI ACQUE
(Lavori e Prese dalla Stura e Dora)

Uno degli aspetti meno studiati, anzi quasi neppure segnalati — con l'eccezione dell'ing. Eugenio Olivero (1) —, degli interessi e dell'attività di B. Vittone è certamente quello che riguarda l'idraulica.

Pure a quest'argomento egli aveva dedicato un capitolo delle *Istruzioni Elementari*: « Il sistema e misura delle acque correnti », basandosi sulle esperienze del Castelli e del Guglielmini, e dimostrando, scrive l'Olivero, la sua competenza in idraulica e nelle matematiche discipline.

Le *Istruzioni diverse* contengono « Varie annotazioni sovra il sistema e misura delle acque correnti », con figure, e la lunga III Dissertazione sui « Ponti », di muratura e di legno, fondata essenzialmente sull'Alberti e sul Palladio, e 1 tavola (2).

La competenza e l'autorità di Vittone in argomento non erano però ignote ai contemporanei: e se finora non si è rinvenuta alcuna notizia di ponti da lui progettati, può forse interessare, — in modo particolare i competenti — la segnalazione di due suoi interventi in materia di acque.

Il primo ebbe luogo nel 1761 (1), in una lunga controversia fra la città di Torino e certo Bernardino Barberis proprietario di

(1) E. OLIVERO, *Le Opere di Bernardo Antonio Vittone*, con 43 tavole. Torino. Artigianelli, 1920, pp. 46, 65 e 66.

(2) *Istruzioni elementari ... dell'Architettura Civile*, Lugano, 1760: vol. I, pp. 217-24 (Libro I Articolo IV, capo IV).

Istruzioni diverse concernenti ... l'Architetto Civile, Lugano, 1766: Vol. I, Libro I, Supplemento II, pp. 61-67 e vol. II, figure 22, 23, 24, 25, della tav. I; vol. I, Libro II, Dissertazione III, pp. 102-143, e vol. II, tav. XXIX.

(1) *Torino Archivio Civico*: (inventario, vol. 7. p. 48, n. 5578). Copia degli ordinati della Congregazione del Comune, dal 1761 al 1763, riguardanti le opere

una cascina di 180 giornate, che veniva spesso danneggiata dal vicino torrente Stura. Su questo il Barberis aveva eseguito lavori di riparo, i quali diminuivano la portata dell'acqua al luogo ove esisteva il porto (traghetto) della strada Torino-Leynì.

B. Vittone insieme con il Capitano della Navigazione, Augero, il perito (e futuro ingegnere Gavella) e il « portonaio » di Leynì, eseguì una minuziosa visita alle sponde della Stura, ai canali e « bealere » che là prendevano origine, e ai ripari e diversioni fatte dal Barberis.

Redasse un piccolo tipo e un'ampia memoria, nella quale suggeriva, tra l'altro, di spostare a monte il traghetto. Ma, anche a causa della mobilità delle acque, la questione era ancora controversa nel 1769.

Nell'autunno 1765 lo stesso architetto fu invitato dal Comune di Torino a intervenire nel sempre vivo — da secoli vivo — problema della diga della Pellerina, ove prendeva acqua dalla Dora il canale dei Molini della Città.

Curiosamente l'acqua mancava ai mulini, proprio in tempo di piena, perché la forza della Dora abbattendo le opere di presa, ostruiva il canale.

Come risulta dall'ampia memoria di Vittone (2), gli furono sottoposti certi « Riflessi intorno alla diga e stato di essa » di un anonimo, che proponeva opere radicali e durature. L'architetto visitata la diga, la « brida » e lo scaricatore giudicava i riflessi e i progetti « secondo l'arte formati da persona con cognizione delle cose »; ma data l'urgenza consigliava alcuni lavori da farsi ai cigli del torrente e alla « brida » della presa, dettandone con precisione le modalità della costruzione.

fatte nel fiume Stura in attiguità del porto di Leynì e della cascina del Sr. Barberis: rappresentanze di questi, e proteste del portonaio. Relazione del 1° sett. 1761 firmata Bernardo Vittone F. (5 p. in f°), e *Tipo dimostrativo di una parte del fiume Stura superiormente al porto di Leynì*. Disegno a penna colorato di verde. Firmato Bernardo Vittone F., sabato lì 31 agosto 1761. Dimensioni: cm 28 × 21.

(2) *Ivi*. Invent. vol. II p. 86, n° 2074. Relazione sulla chiusura della Pellerina. (Sulla Dora) Memoria firmata ing.re Bernardo Vittone, da Torino, lì 3 settembre 1765, in f°, p. 6.

Nel 1753 l'architetto Prunotto aveva allestito un grande disegno (cm 115 × 140) del corso della Dora dalla chiusa Pellerina e della *bialera* del Martinetto (la stessa dei Molini) sino alla R. Polveriera.

Ivi n° 1753.

Prima di Vittone l'architetto Feroggio aveva redatto una relazione della visita alla Dora per la mancanza d'acqua ai molini, 1762, 14 agosto.

Ivi, n° 2073.

UMBERTO BERTAGNA

DISEGNI E DOCUMENTI INEDITI
DI BERNARDO VITTONI
CONSERVATI NELL'ARCHIVIO DI STATO DI TORINO

L'Archivio di Stato di Torino, sezioni riunite, possiede un fondo cospicuo di « Tipi », disegni, distribuiti nelle varie sezioni che lo compongono. Il fondo della 2^a è in corso d'inventario, quello della 3^a, il più cospicuo, è diviso in « Tipi del Senato » e in « Tipi annessi alle Patenti » (dovrebbero chiamarsi « Tipi già annessi alle Patenti »). Ci sono poi, sempre nella 3^a, dei « Tipi ancora annessi alle Patenti » sconosciuti perché non inventariati, fra questi tipi si fanno scoperte sorprendenti.

Cedendo alle insistenze degli amici Carboneri e Tamburini, che qui ringrazio, ho raccolto ed offro all'attenzione dei colleghi studiosi, quanto da alcuni mesi vado scoprendo nelle mie ricerche archivistiche.

Sto schedando ed inventariando tutti i Tipi, ed è mia intenzione farne poi una pubblicazione, dando così la possibilità ai colleghi di accedere più facilmente ai documenti.

Il poco tempo a disposizione, e le difficoltà incontrate durante le indagini, mi obbligano tuttavia a limitare l'intervento ad una breve schedatura del materiale rinvenuto: credo comunque possa essere un contributo per completare il catalogo del grande architetto torinese.

TORINO, *Chiesa e Convento di S. Chiara* (figg. 1-2).

La fabbrica di S. Chiara fu affidata al Vittone verso la metà del '700. Studi recenti del Tamburini (1) ci informano che vi furono due fasi co-

(1) L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, pagg. 367-370, Torino 1968.

struttive: una prima, tra il 1742-43 e il 1745, ed una seconda, iniziata dopo il 1767.

Il disegno della sezione trasversale (fig. 1), datato 15 marzo 1743, risale al primo periodo. È molto interessante, perché si tratta di un esecutivo come provano le note, scritte di pugno dal Vittone. Peccato che il disegno sia stato danneggiato gravemente, non tanto però da non poter leggere quanto vi scrive l'architetto al capomastro, a cui il disegno era diretto. « Nelle cantine si faranno le due tramezze da fondarsi di nuovo oncie 3 più grosse, che al pian terreno; e facendole a pilastri con archi (...) metteranno li pilastri grossi once 18; larghi once 24 con qualche ligato di pietra, ed il pilastro ne granarij sarà d'once 16 per 24 a riserva, che si facesse di pietra, che allora sarà (...) disegno. In dirittura et sotto la porta, che dalla scala va (...) si farà altra porta per ingresso nelle cantine, (...) al ramo, che sbocca al piano nobile: altro ramo (...) che dal piano terreno discenda nelle nove (...) esse porte, o rotture si faranno con archi, e (...) che pogino sul vivo delli squarciati, ed il tutto (...), bona arte, et ad opera collaudata.

Li 15 marzo 1743 Bernardo Vittone ».

Disegno a penna datato e firmato inedito. Misure del disegno cm. 41,1 × 49,8.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni riunite. Sezione 2^a (da inventariare).

Progetto per l'altar maggiore (?)

Se la chiesa non avesse subito le ben note vicissitudini, avremmo potuto stabilire subito se l'altare, di cui ho trovato il disegno, fosse o no quello maggiore. Purtroppo gli altari odierni non sono gli originali.

Il disegno non porta scritte, non è firmato, non è datato, non ha scala, ma sul retro porta cinque firme: Gio Pietro Costa, consigliere ordinario delle Monache di S. Chiara di Torino / Secondo Casella / Lorenzo Argentaris / Pietro Paolo Ceruti / Alessio Fantinetto, testimone / Bartolomeo Prioglio, testimone.

Ci sembra di poter leggere, fra i nomi di firmatari, anche quelli di « mastri piccapietra », i quali ad accettazione dell'incarico per l'esecuzione, firmano il progetto davanti a due testimoni e un « consigliere » delle Monache.

Il Baudi di Vesme (1) cita parecchi piccapietre con il nome Casella; il Tamburini, ancora recentemente (2), parlando della Chiesa dell'Immacolata Concezione, pubblica parecchie notizie sull'altare della Cappella dedicata a S. Vincenzo de Paoli, già di patronato della famiglia Vittone.

(1) A. BAUDI DI VESME, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Vol. A.C. pag. 281-284, Torino 1963.

(2) L. TAMBURINI, *La Chiesa dell'Immacolata Concezione di Torino*, « Atti del Congresso sul Guarini », pagg. 385-400, Torino 1970.

L'altare della Cappella fu eseguito dallo « scarpellino » Casella al quale i Padri della Missione, proprietari della chiesa, si rivolsero per far « eseguire il disegno, che più anni prima era stato fatto d'un altare di marmi ».

Il disegno qui pubblicato (fig. 2) deve essere attribuito al Vittone e datato prima del 1745 (1).

Disegno a penna, acquerellato, senza titolo, non firmato, non datato, senza scala.

Pianta e prospetto.

Misure del disegno: cm. 32,5 × 46,2.

Inedito.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite. Sezione 2^a (da inventariare).

CHIERI, *Collegio P.P. Barnabiti della Consolata* (figg. 3-4).

Stando alle notizie pubblicate dal Bosio, i Barnabiti, o chierici regolari di S. Paolo, si stabilirono in Chieri nel 1624.

Nel 1711, coll'intervento dei Sindaci Giorgio Robbio e Gregorio Ceppi, posero la prima pietra della loro chiesa (2), che venne distrutta nel 1833.

Nel 1723, sempre secondo il Bosio, essi avrebbero inaugurato il Collegio annesso, progettato dagli Architetti C. E. Rocca e S. Riccati (3). Il ritrovamento del progetto del Collegio, con la firma dell'Architetto Rocca e la data del 1743 (4) rettifica quanto sopra affermato. I documenti dell'archivio di Stato (Sezione 1^a, Regolari Barnabiti da inventariare, 4 mazzi) conservano testamenti, atti di lite, di donazioni e compra vendita, ma nessun accenno alla costruzione.

Il disegno firmato dal Vittone (fig. 4) porta la data del 1749 e doveva essere unito ad una relazione, non più ritrovata che forse ci avrebbe permesso di decifrarlo.

(1) Non è possibile pensare alla consacrazione della chiesa, avvenuta nel 1745, senza altare maggiore.

(2) A. BOSIO, *Memorie storico religiose e di belle arti del Duomo e delle altre Chiese di Chieri*, pagg. 242-243, Torino 1878.

(3) La data non venne accettata da Brayda, Coli e Sesia che proposero invece il 1750, come inizio dei lavori, e 1779 come compimento (vedi BRAYDA, COLI, SESIA, *Catalogo degli Ingegneri e Architetti operosi in Piemonte nei secoli XVII e XVIII*, pagg. 132-133, Torino 1963).

(4) ARCHIVIO DI STATO DI TORINO SEZIONI RIUNITE, 2^o, Tipi e disegni ancora da inventariare.

Ci sono due piante in cattivo stato, se corrispondono ai progetti originali, essi non furono eseguiti, perché l'edificio, indicato come Collegio dei Barnabiti (fig. 3), è a una manica sola, mentre i disegni rappresentano un edificio gravitante intorno un chiostro centrale.

Disegno a penna acquerellato, con un indice, datato e firmato con una scala in trabucchi.

Misura del disegno: cm. 77,4 × 54,7.

Inedito.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite. Tipi del Senato del sec. XVIII, n. 7 mazzo 2.

TRINO, Chiesa di S. Caterina dei Padri di S. Domenico (fig. 5).

I Padri Domenicani di Trino, ricevettero in donazione da una nobile trinese un terreno per costruirvi chiesa e convento (1). Questa sorse sull'area donata e fu consacrata il 27 giugno 1452 (2). Nel 1750 i P.P. inoltrarono al Re una supplica per poter ampliare la loro chiesa troppo angusta e togliere « la soggezione alli Religiosi in occasione della celebrazione delle Messe ed altre Fonziioni che si fanno agli altari laterali ».

La patente di assenso trascritta più avanti, porta la data del 5 dicembre 1752. I lavori per l'ingrandimento terminarono prima del 1766 (3). Nel secolo scorso, fu aggiunta la facciata con un portichetto protiro.

La copia del « tipo » che qui si pubblica (fig. 5) è firmata da Vittone.

Disegno a penna acquarellato, con una « dichiarazione », firmato e datato con una scala in trabucchi n. 5.

Misure del disegno: cm. 70 × 48,7.

Inedito.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze - del sec. XVIII - Registro n° - 23 f. 129.

Patente di assenso.

30 aprile 1753

Carlo Emanuele

Li Padri dell'Ordine de Predicatori del Luogo di Trino rappresentandoci l'angustia della loro Chiesa, e Coro hanno implorata la nostra permissione di occupare nella reedificazione cui intendono divenire di tre Cappelle, una parte della vicina Contrada pubblica per l'estensione di piedi cinque, oncie 6 in larghezza, e trabucchi 12 in lunghezza nella forma

(1) A. JOZAK, o.p., *Studio storico sulla scomparsa e ritrovamento della beata Maddalena Panattieri di Trino* (in preparazione).

(2) Documento in copia ms. nell'Archivio del Convento dei Domenicani di Trino, cart. 1, doc. A-3 f. 182 (dall'Jozak).

(3) Atti di visita Canonica compiuta dal visitatore delegato Pio Raffaele Verdura o.p. il 31 gennaio 1766, citati dall'Jozak.

descritta nel tipo annesso dell'ingegnere Boldrino e parafato dal prefetto di Vercelli Agnesini ed essendo Noi stati informati che la predetta occupazione non è per riuscire di verun danno alla suddetta contrada assai ampia da quella parte ma bensì piuttosto da abbellimento per la qual considerazione la Comunità vi ha aderito.

Perciò per le presenti di nostra certa scienza e regia autorità avuto il parere del nostro Consiglio abbiamo permesso e permettiamo a predetti Padri di divenire alla suddetta occupazione, con ché però da medesimi si faccia la muraglia progettata nel mentovato Tipo, e nella relazione pure annessa dell'Ingegnere Genta delli 20 novembre scorso seguita avanti il suddetto Prefetto; e mandiamo al Senato nostro di Piemonte di registrare, e far osservare le presenti. Che tal è nostra mente.

Data alla Veneria li 5 dicembre 1752, e del nostro regno il 23.

C. Emanuele

V.a Lanfranchi. P.o Cons.e di Stato

V.a Mylyna il Cont.re gent.le

V.a De Gregory

De S.t Laurent.

Testimoniali di Relazione col parere del Signor Ingegnere Genta.

L'anno del Signore millesettecento quindicimila duecento ed alli venti del mese di novembre in Vercelli giudicalmente avanti il prefatto Illustrissimo Signor avvocato Giulio Bonavantura Agnesini prefetto per S. M. della presente Città, e sua provincia ed in questa parte specialmente delegato dalla Segreteria di Stato per missiva del 28 scorso ottobre sottoscritta da S. E. il Signore Conte De Saint Laurent primo ministro e Segretario di Stato di S. M. è comparso e personalmente costituito il Signore Giuseppe Antonio Genta ingegnere, estimatore, e misuratore approvato e giurato, abitante da anni dodici circa in qua nella presente Città, quale suo giuramento mediante, che ha prestato, toccate corporalmente le scritture a mani del prefetto illustrissimo signore Prefetto Agnesini delegato munito però prima della forza ed importanza d'esso ha riferito e riferisce e dato il suo parere come infra.

Sendomi in seguito all'ordine di Signoria Illustrissima signore Prefetto e delegato trasferto sotto li quindici corrente mese alla città di Trino ed alla chiesa di Santa Catterina de Padri di S. Domenico d'essa città col Tippo della di lei pianta in data dei 22 settembre 1740: sottoscritto Giovanni Giuseppe Boldrino statomi rimesso da V. S. Illustrissima per l'effetto infra espresso ed avendo diligentemente proceduto alla visita, e ricognizione intieramente di tutti li siti in esso tippo dellineati gli ho ritrovati della medesima estensione ed in giusta misura portata da detto Tippo, ed ho riconosciuto essere questo in tutte le sue parti fedele, viridico, compito, e non mancante

in parte alcuna, e che la strada detta di Piazza posta lateralmente alla detta Chiesa dalla parte verso mezzogiorno presentemente resta irregolare, e deforme dalla parte verso detta chiesa per il sito segnato Q.R.S.T. che resta inutile alla città, ed alla detta strada, e che tirandosi la muraglia dalla lettera R. sino alla lettera S. viene a prendere la retta linea de portici signata V. dimodoché essa strada resterebbe regolata, e servirebbe d'abellimento alla Città, ed alla Chiesa suddetta, e tolta ogni deformità ecciò nonostante essa strada rimarebbe della larghezza di trabucchi due, piedi quattri ed oncie tre e così di maggior larghezza della contrada maestra resta della sola larghezza di trabucchi uno, oncie sei, e piedi tre, e renderebbersi altresì la navata di detta chiesa per lo sfondo delle Cappelle signate in detto Tippo con lettere L.M.N. ed altra libera e più capace e tolta la soggezione alli Religiosi in occasione della celebrazione delle Messe ed altre funzioni, che nel decorso dell'anno si fanno alli detti altari, come il tutto ho riconosciuto coll'oculare ispezione sovra il luogo del luogo de suddetti sitti, e colle dimenzioni da me fatte.

Che però trattandosi di cosa che non porta deformità, ne pregiudicio veruno alla detta contrada detta in Piazza, anzi verrebbe a rendersi più regolare come sovra non solo il vaso della chiesa, che la stessa contrada, sono di parere che non si possi ostare alli suddetti Padri l'esecuzione di detti Tippo con l'ingrandimento ma bensì concedersi si debba lo sfondo delle suddette Capelle, mediante venghi eretta ed alzata una muraglia protendente in retta linea dalla lettera R. inclusivamente alla lettera S. come resta designato in detto Tippo e questo è quanto.

E precedente lettura e conferma della sovra scritta sua relazione e parere si è sottoscritto

Giuseppe Anto Genta.

Qual relazione attesa ha il prefatto ill.mo Sig.e Prefetto e delegato in esequiz.e della sovra enonciata misura di S. E. a il sig. Conte De S.t Laurent mandato e manda parafrasarsi il suddetto Tippo, come è stato parafrato in fine colle parole dicenti Agnesini prefetto e dellegato, acciò non si vary, dal med.mo sig. Prefetto.

Data come s.a Agnesini pref.to e delegato

Pietro Vadò segretario.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze del sec. XVIII - Registro n. 23 - f. 129 e ss.

TORINO, Monastero delle Carmelite (di S. Cristina) (figg. 6-10).

Le « Testimoniali di Relazione » d'esperto, conservate nell'Archivio di Stato, Sezioni Riunite (articolo 663), ci mostrano Vittone perito in una vertenza di diritti di vedute.

I disegni allegati, 6 profili, sono incompleti, mancando la pianta, cui gli stessi si riferiscono.

Essendo andato distrutto il monastero nel 1935, con il rifacimento di Via Roma, non sappiamo se e come siano stati eseguiti i lavori proposti dal Vittone.

Onde dirimere le differenze sorte fra di loro, le Monache del Convento e il banchiere Giacinto Masino, loro dirimpettaio, chiedevano all'architetto « di suggerire quei mezzi che credesse opportuni per togliere alle Madri i pregiudizi e per il compimento, e perfezioni delle opere proposte per parte del sig. Masino, e progetti quali opere far si possono ».

Davanti al notaio Antoni Maria Calvi il Vittone stese una relazione dettagliata.

Il primo suggerimento consisteva « nell'allineare la muraglia di Clausura fra le dette ale di casa Masino esistente ed eguagliate essa muraglia per tutta la sua fuga all'altezza che si ritrova avere la medesima contro all'ala di fabbrica di detta casa che riguarda verso il signor conte di Monasterolo, sembrandomi questo l'unico mezzo senza notabile pregiudizio del levante di cui da tal parte gode il Monistero ».

Essendovi « al piano nobile una finestra che domina in esso monistero, come anche il pogiolo avanti di essa, quale riguarda anche nel cortile rustico, ed un simile intropetto aversi dalla finestra sopra il portone del piano superiore, ed in fondo del di lui poggiolo si riguardano diverse finestre dell'appartamento reale, ed anche nel rustico e dalle finestre superiori », e « dall'uscio del pogiolo dell'ultimo piano si domina una porzione del suolo del giardino, e del cortile rustico di dette madri, con diverse fenestre dell'Appartamento reale tanto nel primo piano che nel di lui inferiore, e dalla finestra superiore al portone qui si avrebbe quasi il medesimo intropetto, ed anche nel giardino, rustico suddetto, se nonne fosse interrotto dalli vetri a gocciola, debbasi mantenere a tutte le finestre che riguardano sia il ponente che il levante vetriate a gocciole non ammovibili, e si possino tolerar li stibbi in testa delli poggioli abbeneché non siano di mattoni, ma di listelli ingessati, e che le ale di legno protendenti da essi stibi all'infuori siano non minori nel loro protendimento di oncie tredici, e discendino almeno altrettanto sotto la pietra di essi poggioli e le ali che sono alle finestre al di là della testa di detti poggioli siano anche della detta misura in protendimento, e discendino sotto al filo del parapetto non meno di oncie venti, ed alle fenestre che sono nella Muraglia che risvolta verso il portone, quali obliquamente risguardano in detto monistero le siano apposte ale di oncie sei di protendenza all'infuori, e che discendino sotto al filo dei loro parapeti piedi uno ed in tutto siano alte piedi tre.

Ma perché con detti ripari non si può provvedere all'intropetto che si ha nell'uscire dalle camere per gli uscj esistenti in fondo di detti poggioli verso detto Monistero, ed appartamenti reali, e perché dette ali di legno, e stybi da mantenersi alle fenestre e ponenete delle teste de poggioli ed alle medesime teste difficilmente si possono conservare senza che si segna qualche devastamento a cagione dell'intemperie che sia cagione di nuove doglianze, ancorché essi ripari siano alti in modo che non si possino superare con la vista di qualsivoglia persona stimarei più espediente che si ellevasse la

Muraglia di cinta tra il giardino e presente cortile piccolo del Sig. Masino per l'altezza ancora di trab. 2.2, lunghezza nel suo piede trab. 1.3 e nella sua sommità almeno piedi 3.6 ».

Disegni a penna e matita, acquerellati, firmati, ma non datati (la data la si deduce dalle Testimonianze allegate: 22 gennaio 1759) (1):

- 1) « Profilo et alzata sopra la linea a pontini segnata n. 1 »
misure del disegno: cm. 51×32 (fig. 6)
- 2) « Profilo et alzata sopra la linea segnata n. 2 » (fig. 7)
- 3) « Profilo et alzata sopra la linea segnata n. 3 »
misure del disegno: cm. $46,5 \times 32$ (fig. 8)
- 4) Profilo et alzata sopra la linea segnata n. 4
misure del disegno: cm. 57×38 (fig. 9)
- 5) « Facciata del Dormitorio riguardante mezzo giorno in testa del giardino grande. »
misure del disegno: cm. $68 \times 46,5$ (fig. 10)

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Sez. 3^a, articolo 663 n. 424 (rosso) o 229 (nero).

S. SEBASTIANO PO, *Lavori di «rimodernamento ed accrescimento delle fabbriche del Palazzo del conte Paolo Federico Novarina e della chiesa parrocchiale»* (fig. 11).

L'amico Brayda che ha studiato l'intervento vittoniano, ne riferisce lungamente nel suo studio in questo stesso volume. Aggiungo solamente il disegno (fig. 11), copia di quello firmato dall'Arch. Genta e formato dal misuratore Agostino Corio, con «intervento di me Bernardo Vittone», la patente di assenso annessa e la «convenzione».

Disegno a penna, acquarellato, con un indice, firmato e datato, con una scala in trabucchi 22.

Misure del disegno: cm. $66,3 \times 49,6$.

Inedito ma già segnalato da Brayda, Coli, Sesia nel Catalogo.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze del Sec. XVIII - Registro n. 35 - f. 165 e ss.

11 gennaio 1764

Carlo Emanuele

Ci è stato rappresentato per parte non meno del Conte Paolo Federico Novarina di S. Sebastiano Brigadiere nelle nostre Armate, e Colonnello del

(1) Quattro disegni sono stati riprodotti nel libro del prof. A. CAVALLARI MURAT, *Forma urbana ed Architettura nella Torino barocca*, Torino 1968.

Reggimento nostro Provinciale di Aosta, che della Comunità di esso luogo di S. Sebastiano, che in seguito alla Commessione da Noi data all'Avvocato Generale del Senato nostro di Piemonte di procurare l'adeguamento delle pendenze, che fra essi vertivano per la corrispettiva cessione, e rimessione di Siti, Muraglie, e membri di Casa da farsi, cioè dalla Comunità ad esso Conte per il rimodernamento, ed accrescimento delle fabbriche di suo Palazzo, e dal detto Conte alla comunità per la Sagrestia, e Campanile, di cui abbisogna la nuova chiesa parrocchiale e per altri rispettivi comodi, siano stati formati sotto li 23 scaduto dicembre, li qui giunti Capi di temperamento con intervento del vice Intendente di questa Provincia avvocato Somatis, e dell'architetto Vittone relativamente al Tipo pure qui alligato; E desiderando le dette parti di dar esecuzione al detto temperamento, Ci hanno umilmente supplicati della nostra approvazione, e della rispettiva permissione sia per l'occupazione di sito pubblico, sia per la surrogazione di siti alli feudali, sia per riguardo a quelli della edificazione della Sagrestia, e del Campanile attigui ad essa Parrocchiale. Noi informati del tenore di detta convenzione inerendo alle supplicazioni di essi Conte e Comunità di S. Sebastiano per le presenti di nostra certa scienza, ed autorità regia, avuto il parere del nostro Consiglio, mandiamo alla Camera nostra de' Conti, che presa notizia della convenienza della surrogazione de siti proposti alli feudali, approvi questa per l'interesse, che può avervi il feudo; e mandiamo altresì al Senato nostro di Piemonte che ove nulla osti, faccia ridurre in pubblico istromento li detti Capi di Convenzione, e permetta colle dovute cautele l'occupazione de' siti sì pubblici, che per la costruzione della Sagrestia, e del Campanile a tenore di detti Capi, e Tipo, come Noi in tal caso sin d'ora vi compartiamo il nostro assenso ed approvazione onde abbiano il pieno loro effetto: che tal'è nostra mente.

Data in Torino li sette del mese di gennaio, l'anno del Signore 1764; e del nostro Regno il 35.

C. Emanuele

V. a Lanfranchi P.e e P.o Cons.e di Stato

V.a Morozzo

V.a Taraglio per il Gen.le di Finanze

Mazè

TENOR DI CONVENZIONE TRA IL SIG. CONTE, E LA COMMUNITÀ DI S. SEBASTIANO.

Essendo la Comunità di S. Sebastiano in necessità precisa d'aver un sito per fabbricarvi una sagrestia e campanile da inserire alla Chiesa Parrocchiale recentemente costrutta, e avendo per questo fine passata richiesta all'Illustrissimo Signor Conte conf feudatario d'esso luogo Paolo Federico Novarina Colonnello del Reggimento provinciale d'Aosta, e bri-

gadiare nelle armate di S. M. di cederli una parte del sito retrostante alla Casa Becutis, che ritrovasi contigua a detta nuova Chiesa, il medesimo si è graziosamente disposto di dare alla Comunità ogni maggior facilitazione non meno per quanto riguarda il sito della Sacrestia, e campanile predetto, che per le maggiori convenienze del pubblico, massimamente rispetto alle Camere del Consiglio, e dell'Archivio, di cui è affatto sprovvista, ed avendo nell'istesso tempo il predetto Signor Conte manifestata alla Comunità la disposizione, in cui era d'ingrandire, e migliorare il suo castello feudale si è in tal occasione spiegato che sarebbe stato di sua convenienza d'aver per tal effetto a di lui libera disposizione, e sito chiamato del portico, sopra queste rispettive proposizioni, desiderando le parti di prendere un convenevole, e reciprocamente utile stabilimento, si sono rimesse a quanto sarebbe proposto dalli Signori Avvocato generale, ed Intendente della Provincia, avanti li quali essendo le medesime comparse, cioè il Signor Conte suddetto, e li Signori Deputati dalla Comunità per istromento di procura delli (...) con intervento del Signor Architetto Vittone esperto ad ambi le parti confidente, e dalle medesime, richiesto, ed esaminatesi in un congresso le necessarie scritture, e Tipo, si sono dette parti collaudate, ad eseguire il seguente Temperamento.

I – Il Signor Conte predetto cederà a favore della Comunità il sito attiguo alla stessa Chiesa parrocchiale dalla parte di mezzanotte di tavole 3 circa retrostante alle due botteghe della Casa feudale denominata Becutis in oggi tenute dal Scarpinello, e Macellajo, ed in oltre cedrà come sovra le istesse botteghe con li due piani sopra di esse fabbricati, in qual sito e casa potrà la Comunità suddetta oltre la fabbrica del Campanile, e Sacrestia farvi costruire un portico, o sia ala in surrogazione del portico di cui infra, ed inoltre far addattare le stanze del primo piano ad uso conveniente alla Comunità e destinare i membri del 2^o piano per l'abitazione del serviente.

II – In corrispettivo di detta cessione la Comunità lascerà a libera disposizione del Signor Conte confeudatario il sito esistente avanti la portina del di lui Palazzo comprensivamente ad una porzione di quello attualmente occupato dalla Casa abitata dal Serviente, ed inoltre il sito ossia area del portico, che viene in successività del già detto Sito risvoltando verso mezzogiorno.

III – E siccome occupandosi dal Signor Conte gli accennati due siti verrebbe tolto al pubblico il beneficio del passaggio, e ricovero, di cui ha sempre goduto e gode, si è stabilito rispetto al passaggio, che il Signor Conte destini a quest'effetto il sito, e muraglia del di lui tinaggio esistente pure dalla parte di mezzogiorno inferiormente al suddetto Portico coll'obbligo al medesimo Signor Conte di rendere a proprie spese detto sito del tinaggio e muraglia in stato di passaggio sodo, conveniente, terrapienato, e durevole, qual terrapieno dovrà restare in maggior elevazione del sito inferiore a detto tinaggio verso mezzogiorno per l'altezza non minore di piedi 3 liprandi, e sino a piedi 4 suddetti quando ciò si riconosca necessario. Da qual terra-

pieno risvoltando verso levante per andar alla Chiesa servirà per il nuovo passaggio il sito immediatamente seguente (mediante però la demolizione della detta casa dove abita il Messo, di cui la Comunità permetterà la demolizione per la concorrente, che occuperà il sito destinato al nuovo passaggio da farsi anche a spese del signor Conte, con che però li materiali di tal demolizione, e danno a beneficio della Comunità, a cui cederanno parimente quelli, che occorressero ricavarli dall'abbassamento delle muraglie del tinaggio da riempirsi come sopra ad esclusione del coperto), e siccome detto sito immediatamente seguente al terrapieno per essere destinato all'uso di conveniente passaggio dovrà elevarsi alquanto, e ridursi in figura di rampa dolce, sarà a carico della Comunità questa elevazione, e riduzione mediante che dal Signor Conte suddetto gli vengano somministrati sul luogo gli tuffi a questo effetto necessarj, il che tutto dovrà medesimamente praticarsi per ambe le parti nelle altre salite, e discese necessarie a farsi per il già detto nuovo passaggio, e comunicazione di questo all'altro inferiore, per dove si farà il giro delle processioni.

IV - E rispetto al ricovero di detto portico di cui coll'occupazione predetta verrebbe privato il pubblico, si surrognerà dalla Comunità a beneficio del medemo altro portico ossia ala da formarsi colla riduzione conclusa a tal uso delle due botteghe, e dell'altro sito sopravanzante da quello necessario per il Campanile, e Sacrestia.

V - Non si farà dalla Comunità opposizione alcuna, che il Signor Conte si valga ancora e vanzi in continuazione del sito del portico protendendo verso ponente, e risvoltando da tal parte al lungo del di lui Palazzo sino alla porta rustica inclusivamente parte del sito denominato la Piazza per la concorrente di tavole 5 piedi 3 oncie 1, con dichiarazione però, che detto Signor Conte debba ottenere per l'effetto di tal occupazione quelle permissioni, che si richiedessero, e che in surrogazione del sito da occuparsi come sopra il medemo ceda anche per l'ampliamento della piazza, e per l'allontanamento della strada detta della Madonna tavole tre e mezza di suo prato allodiale ivi attinente.

VI - Dovrà parimente il predetto Signor Conte dare gli opportuni ricorsi per ottenere la facoltà di fare la suddetta cessione alla Comunità, e ciò per maggior cautela della medema promettendo le parti rapportate, che si saranno dal detto Signor Conte le dette rispettive permissioni di ridurre li presenti progetti in instrumento, nel quale si dovrà inserire il Tipo regolare rappresentante tutti li siti, passaggi, e cessioni preaccennate da farsi formare dal predetto Signor Conte.

Torino li 23 dicembre 1763.

Paolo Novarina conte di S. Sebastiano.

segno del consigliere Giuseppe Viano procuratore

Michel Anto Ambrosio segretario della Comunità assistente.

Ingegnere Bernardo Vittone.

Peiretti avvocato generale.

Somattis Vice Intendente

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze
del sec. XVIII - Registro n. 35 - f. 165 e ss.

LA MANTA, *Chiesa viceparrocchiale della Madonna degli Angeli*
(fig. 12).

La chiesa venne costruita tra il 1626, anno in cui fu inoltrata la « Supplica per ottenere licenza della costruzione della Chiesa della Madonna degli Angeli » e il 1630, o poco dopo, in cui si fece voto di solennizzarvi la festa della Beata Vergine a causa del contagio (1).

Più tardi, a causa dell'angustia ed insufficienza « a capire tutto il popolo, e per essere altresì assai umida, tanto che i sacerdoti, allorquando vi si trattengono molto tempo per udire le Confessioni, ne soffrono danno, e tale umidità, pregiudica altresì le Paramenta, ed utensili necessari che ivi si custodiscono », siamo nel 1764, la Comunità presenta al Re Carlo Emanuele III una supplica per ottenere il permesso di ampliamento della Chiesa. Con la supplica allega anche un disegno, che riproduciamo, firmato dall'architetto Sebastiano Riccati (fig. 12).

La patente di assenso che trascrivo, rilasciata dal Re, menziona un disegno « fatto formare dall'architetto Bernardo Vittone dimostrante lo stato, in cui si ritrova detta Chiesa e li siti che si desidererebbe di occupare per l'ampliamento ».

Il disegno del Vittone non è stato ritrovato, perciò non siamo in grado di stabilire l'entità dell'intervento.

Disegno a penna, acquerellato, con un indice, datato e firmato, con una scala in trabucchi 16.

Misure del disegno: cm. 56,8 × 65,4.

Inedito

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Tipi da unirsi alle
Patenti del sec. XVIII - n. 7.

Patente di assenso.

Carlo Emanuele

La Comunità della Manta, Ci ha rappresentato, che la Chiesa comparrocchiale di quel luogo sotto il titolo della Madonna degli Angeli, in cui si

(1) Archivio Comunale della Manta, culto: 6-6-91-21; 6-6-91-27. Sempre a firma di Sebastiano Riccati esiste un altro progetto per il « rifacimento del coro per essa » con data 18 aprile 1777 (Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Tipi da unirsi alle Patenti del sec. XVII n. 104).

fanno tutte le funzioni parrocchiali si ritrova molto angusta, ed insufficiente a capire tutto il Popolo, consistente al di d'oggi in 1350 anime, e di essere altresì assai umida, tanto che i Sacerdoti, allor quando vi si trattengono molto tempo per udire le Confessioni, ne soffrono danno, e tale umidità pregiudica altresì le Paramenta, ed utensili necessari inservienti a detta Chiesa, che ivi si custodiscono: constare parimenti da fede dell'architetto Ricatti, e da altre del Vicario di detta Chiesa parrocchiale sacerdote G. Giorgio Berra non meno di quanto sovra, che dell'esistenza presso questo di L. 1000 stategli rimesse da Persone divote per supplire alle spese dell'ampliamento di detta Chiesa stata già riconosciuta necessaria dal Vescovo di Saluzzo in occasione della visita pastorale seguita sin dalli 26 agosto 1760, e da esso permessa sulle rappresentanze fattegli dalla Comunità ricorrente, la quale quindi fatto formare dall'architetto Bernardo Vittone un disegno dimostrante lo stato, in cui si ritrova detta Chiesa, e li siti che si desidererebbe di occupare per l'ampliamento di essa, i quali consistono in una piccola parte della contrada maestra di quel luogo verso levante per tavole 1.7.7; e per altre tavole 2.0.9 verso la Piazza a ponente, componenti in tutto tavole 3.8.4. Ci ha ora umilmente supplicati, di volerle accordare il permesso per tal ampliamento. Noi essendo altresì stati informati della verità delle cose sovraesposte, e per altra parte, che coll'occupazione de suddetti siti niun pregiudicio vi reca al publico Commercio, ne ad altri, e che trattasi di siti pubblici, giunto pure, che con tale occupazione rimangono tuttavia la Piazza, e contrada maestra suddette in ampiezza conveniente, vi abbiamo benignamente aderito; Epperò per le presenti di nostra certa scienza, ed autorità regia avuto il parere del nostro Consiglio, permettiamo alla Comunità ricorrente d'occupare nell'ampliamento di detta Chiesa comparrocchiale, i siti sovr'accennati in misura tra tutti di tavole 3.8.4 nella conformità additata nel sudetto Disegno alligato alle presenti, quali mandiamo al Senato nostro di Piemonte di registrare, e far osservare, e spedirsi senza pagamento d'emolumento e sigillo; Che tal'è nostra mente. Data in Torino li due del mese di ottobre, l'anno del Sig.e 1765, e del nostro Regno il 36.

C. Emanuele

V.a Lanfranchi Presidente e Primo Consigliere di Stato

V.a Morozzo

V.a Taraglio per il Generale di Finanze

Mazè

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze
del sec. XVIII - Registro n. 37 - f. 51 e ss.

ASTI, *Certosa* (figg. 13-17).

Un ordine religioso che determinò un tipo particolare nell'architettura monastica fu quello dei Certosini. Nell'XI secolo S. Brunone fissò una regola

che riportava la vita cenobitica alla sua povertà primitiva e quasi al romitaggio: clausura, frequenti, digiuni, solitudine più assoluta.

Quest'ultima disposizione, rigidamente applicata, determinò il tipo edilizio della Certosa.

I conventi certosini risultarono composti da celle, ciascuna delle quali era destinata ad accogliere un fratello. Oltre alla stanza per il riposo che conteneva il letto, una cassapanca, un tavolo ed una biblioteca, la cella comprendeva un piccolo oratorio, un ripostiglio per la legna e quanto altro potesse servire al monaco. Annessa alla cella vi era un minuscolo giardino, su un lato del quale un portico permetteva di passeggiare al coperto (vedi disegno).

La certosa di Asti non differisce dagli altri monasteri dell'Ordine. Nel 1387, quando subentrarono ai Vallombrosani, i monaci di S. Brunone si affrettarono ad edificare, con l'autorizzazione del Sommo Pontefice, « monasterium ad morem et consuetudinem ipsius Ordinis, et instaurare omnia, cum ecclesia, campanili, campana, cimiterio et aliis necessariis officinis » (Archivio Com. Asti - Carte della Certosa - Vol. I doc. 7).

Nel 1801, quando il decreto napoleonico sancì la soppressione di molti ordini, i religiosi vennero dispersi ed i beni incamerati. Nel suo « Giornale d'Asti » l'Incisa annotava: « Alla Certosa si diede quasi il sacco a tutto quanto ancora si può levare, a segno che portarono via tutti gli usci e finestre, perfino schiantandone l'inferriate, e così quella casa, già tanto magnifica, si riduce ad una spelonca di ladri! » (1). L'edificio che vediamo alla nostra destra, percorrendo l'autostrada Torino-Piacenza, prima di giungere al casello Asti-est, è quanto rimane di quella distruzione, restaurato alcuni anni fa dalla Soprintendenza ai Monumenti.

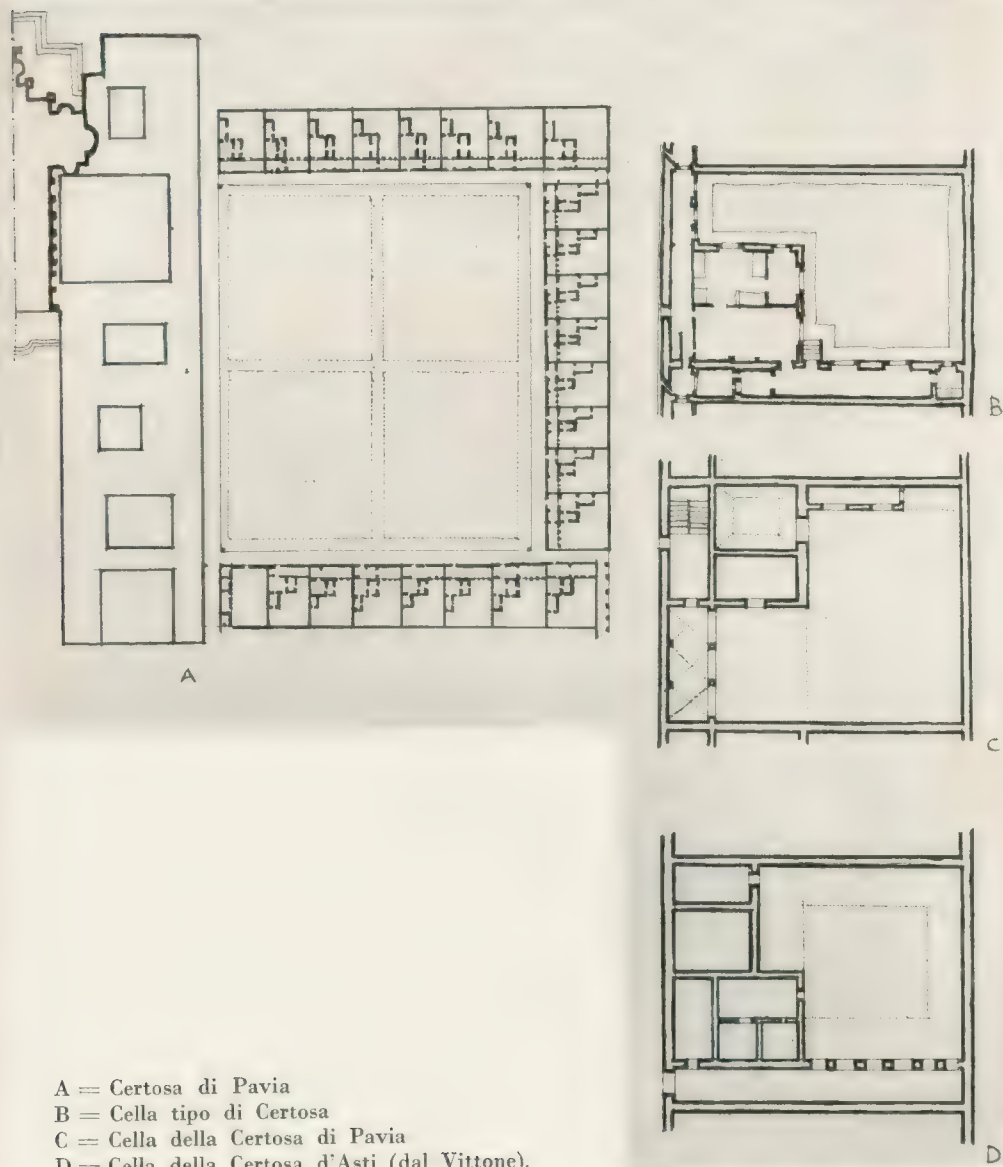
Nel 1933 il prof. Giacomo Rodolfo rinvenne tra le carte dell'Ospizio di Carità in Carignano parecchi documenti inediti, riguardanti l'attività del Vittone. Quello che ci interessa è la « Rappresentanza del signor Giacomo Maria Contini Architetto, misuratore ed estimatore approvato, e piazzato, ed assistente per S. M. al Real Castello di Moncalieri, in data da Torino, li 14 febbraio 1771 » (2).

Morto il Vittone, il Contini presentò una lista di lavori eseguiti, chiedendone il pagamento. Tra i lavori elencati « una trassferta alla Certosa di Asti per varie misure, formazione de' Tipi sul luogo e livellazione g.te 13, altra trasferta ivi per varie misure come sopra sul luogo giornate 19, e al Tavolino per la formazione di molti tipi in misura per l'ingrandimento della Certosa, ricavo di molte livellazioni giornate 35 ».

La scoperta del disegno ci è stata di molto aiuto per definire la consistenza dell'intervento vittoniano.

(1) A. DAL BIANCO, *Asti medioevale*, pp. 147-150, Asti 1960.

(2) G. RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in « Atti del Congresso di Cavallermaggiore », pagg. 446-457, Torino 1933.



Anche qui, come aveva fatto pochi anni prima, quando accettò l'incarico di ingrandire la cattedrale astigiana, ripete, « con scrupolo filologico », il « modello » preesistente.

Nel 1754 era intervenuto, in un'altra Certosa, quella di Casotto; ma lì Vittone si interessò « non del gran Chiostro in forma quadra situato a monte, attorno al quale distribuite trovansi le celle de Religiosi; e neppure

i due corpi avanzati come accessori, che semplicemente sono d'essa principali fabbrica » bensì « degli edifici intermedi » compresa la chiesa (1). Tutto il contrario di Asti, dove si interessò unicamente del chiostro!

Prima di rivolgersi al Vittone, i Certosini avevano fatto formare un tipo « rappresentante il piano del Monastero, colla nuova pianta per la ricostruzione del medesimo » (1767).

Il disegno, che pubblichiamo unitamente al progetto vittoniano, è firmato dal misuratore Gio Batta Andreone.

Disegno a penna, acquerellato, con indice, firmato, ma non datato.

Misure del disegno: cm. 38×24 .

Inedito.

Archivio di Stato di Torino - Sezione 1^a.

Regolari da inventariare: Certosini d'Asti - mazzo 2^o (fig. 15).

Disegno a penna, acquerellato, con un indice, firmato e datato, con una scala in trabucchi.

Inedito.

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Sezione 3^a - Tipi del Senato del sec. XVIII - mazzo 1^o n^o 32 (figg. 16-17).

NIZZA MONFERRATO, *Convento dei P.P. Minori Osservanti Riformati* (fig. 18).

Nel Migliardi (2) leggiamo le seguenti notizie: « Di questo conventi possiamo dire che è molto antico, ma non siamo in grado di indicarne l'epoca della fondazione. Il padre Francesco Gonzaga dell'Ordine dei Minori Osservanti di S. Francesco la attribuisce al beato Padre Amedeo circa l'anno 1476. Il convento appartenne ai Minori Osservanti fin verso la metà del sec. XVII, poi passò ai Minori Riformati.

Dopo l'epoca napoleonica il convento passò ai Cappuccini, cambiando anche il nome, in N. S. delle Grazie.

Nel 1877 il convento fu acquistato da don Bosco che vi collocò l'Istituto Figlie di Maria Ausiliatrice ».

La firma del Vittone apposta in calce alla copia (fig. 20), perché di copia si tratta, è la cosa che più ci sorprende.

Se la data fosse stata 1730-1735 avremmo potuto pensare ad un Vittone alle prime armi, in cerca di lavoro: invece no, siamo a pochi mesi dalla morte! a meno che non si voglia immaginare il misuratore Alessandro Spaga-

(1) N. CARBONERI, *Antologia artistica del Monregalese*, Torino 1970. Chi voglia conoscere i limiti e la consistenza dell'intervento vittoniano alla Certosa di Casotto, si legga le belle pagine ivi (82, 87).

(2) A. MIGLIARDI, *Vicende storiche di Nizza Monferrato*, pag. 236, Nizza Monferrato 1925.

rino, un allievo, che chiede al « maestro » di sottoscrivergli il « tipo » per dargli più autorità!

Disegno a penna acquerellato, con indice, datato e firmato con scala in trabucchi 60.

Misure del disegno: cm. 18×28 .

Inedito.

Archivio di Stato di Torino Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze del sec. XVIII - Registro n. 43 - f. 103 (retro).

Patente di assenso.

21 maggio 1770

Carlo Emanuele

La situazione poco salubre, ed il cattivo stato, in cui trovasi attualmente la fabbrica del Convento de' P.P. Minori Osservanti Riformati di S. Francesco nel territorio di Nizza Monferrato hanno dato motivo a que' Religiosi di ricorrere a Noi per ottenere la permissione d'inchiedere in clausura una pezza di terra attigua di stara 19.0.7.3.4.6. che da tempo immemorabile serve ad uso loro, non catastrata ed immune da qualunque carico, per rifabricarvi il Convento con esporlo a miglior aria. Ed avendo Noi benignamente accolte le loro supplicazioni sul riflesso anche dell'assenso, che ai medesimi Religiosi ne è stato compartito dal Consiglio della Città; Quindi è che per le presenti di nostra certa scienza, ed autorità regia avuto il parere del nostro Consiglio abbiamo accordato, ed accordiamo ai sovra-mentzionati Padri Minori Osservanti di S. Francesco di Nizza Monferrato, la facoltà d'inchiedere in clausura la pezza di terra di stara 19.0.7.3.4.6 delineata nell'annesso Tipo, e segnata colle lettere H.I. mandando al Senato nostro di Piemonte di registrare le presenti, le quali vogliamo sieno spedite senza pagamento di emolumento od altro Dritto. Che tal'è nostra mente. Data in Torino li quattro del mese di maggio, l'anno del Signore millesettecento settanta, e del nostro regno il Quarantesimo primo.

C. Emanuele

V. a Caysotti

V. a Milyna pel Controllore generale

V. a Taraglio pel Generale di Finanze

Marozzo

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze del sec. XVIII - Registro n. 43 - f. 103 (retro).

ACQUI, Seminario.

Avevo già steso la mia nota in forma definitiva, e mi apprestavo a consegnare il materiale alle stampe quando, continuando le mie ricerche

nei registri del Controllo delle Finanze del sec. XVIII, ho trovato questa patente molto interessante che ci indica un altro intervento vittoniano.

Per ora mi limito a pubblicarla riservandomi di proseguire le indagini anche con la speranza di ritrovare il « tipo del 23 dello scorso giugno (1753) » formato dall'architetto torinese.

Patente di assenso.

14 settembre 1753

Carlo Emanuele

Il vescovo d'Acqui, inseguendo il lodevole pensiero delli di lui antecessori sul detto Vescovado di riformare, ed ampliare pel mezzo d'un nuovo edificio quel Seminario, è ricorso a Noi implorando il nostro reale assenso per la permuta di un sito appartenente al Palazzo Vescovile con altri da acquistarsi dal predetto Seminario; Noi però, sendo stati informati, che dall'accennata permuta sia per risulturne non solamente il vantaggio del Seminario di poter perfezionare *l'edificio stato progettato dall'architetto Vittone con suo tipo del 23 dello scorso giugno*, ma ancora del Palazzo Vescovile, e della città stessa, venendo quello con tale mezzo a quadrarsi, ed alinearsi, ed ampliarsi una contrada della detta città, conducente alla piazza esistente nanti la Chiesa Cattedrale, Ci siamo degnati di accogliere le di lui supplicazioni. Quindi per le presenti di nostra certa scienza, regia autorità, ed avuto il parere del nostro Consiglio impartiamo al detto vescovo d'Acqui il nostro reale assenso per l'accennata permuta; Che tal è nostra mente. Data in Torino li 12 del mese di settembre, l'anno del Signore 1753 e del regno nostro il 24.

C. Emanuele

V.a Lanfranchi Primo Consigliere di Stato

V.a Milyna pel Controllore generale

V.a Taraglio pel generale di Finanze

De Saint Laurent

Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze del sec. XVIII - Registro 26 f. 1

Mi è grato esprimere il mio ringraziamento in primo luogo al prof. Nino Carboneri e al dott. Luciano Tamburini, per il loro affettuoso incoraggiamento, alla dottoressa Augusta Lange, agli amici funzionari degli Archivi di Stato torinesi e, fra tutti, alla dottoressa Isa Ricci e al dottor Guido Gentile.

Un particolare ringraziamento vada al prof. Carlo Brayda, per la benevolenza con cui sempre mi ha ascoltato. Non ultima vada ringraziata la carissima amica Anna Maria Talanti per l'aiuto prestatomi durante le ricerche e quando si è trattato di collazionare i documenti trascritti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- B. VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano MDCCLX presso gli Agnelli.
- B. VITTONI, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, Lugano MDCCLXVI per gli Agnelli e Comp.
- G. CASALIS, *Dizionario geografico statistico commerciale degli Stati Uniti di S. M. il Re di Sardegna*, Torino 1843.
- A. BOSIO, *Memorie storico religiose e di belle arti del Duomo e delle altre Chiese di Chieri*, Torino 1878.
- E. OLIVERO, *Le Opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino 1920.
- A. MIGLIARDI, *Vicende storiche di Nizza Monferrato*, Nizza Monferrato 1925.
- L. F. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, 1927.
- G. RODOLFO, *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*, in «Atti del Congresso di Cavallermaggiore», pagg. 446-457, S.P.A.B.A., Torino 1933.
- L. VERGANO, *Delle chiese e Conventi esistenti in Asti*, in «Storia d'Asti - Rivista di Storia Arte e Archeologia per le provincie di Alessandria ed Asti», 1951-1952-1953.
- L. VERGANO, *Le origini della Certosa d'Asti*, in «Rivista di Storia Arte e Archeologia per le provincie di Alessandria ed Asti», 1954.
- A. BIANCO, *Asti medioevale*, Asti 1960.
- C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *Catalogo degli Ingegneri ed Architetti operosi in Piemonte nei Sei e Settecento*, Torino 1963.
- N. CARBONERI, *Mostra del Barocco piemontese schede della sezione Architettura*, Torino 1963.
- A. BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I-1963, vol. II-1966, vol. III-1968, Torino.
- P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma 1966.
- N. CARBONERI e V. VIALE (a cura di), *Catalogo della mostra di Bernardo Vittone organizzata nella restaurata chiesa di S. Chiara a Vercelli (21 ottobre - 26 novembre 1957)*, Torino 1967.
- L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, Torino 1968.
- A. JOZAK o.p., *Studio storico sulla scomparsa e ritrovamento della beata Maddalena Panattieri di Trino (in preparazione)*.

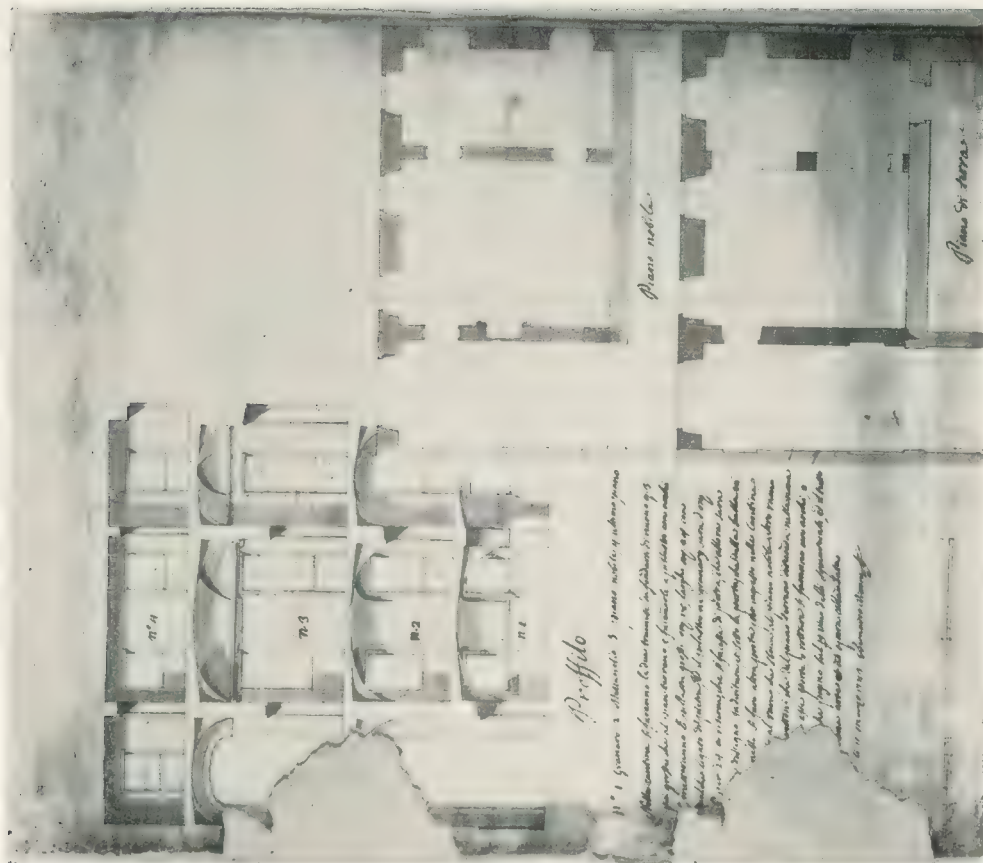


Fig. 1. - Torino. S. Chiara. Sezione trasversale.

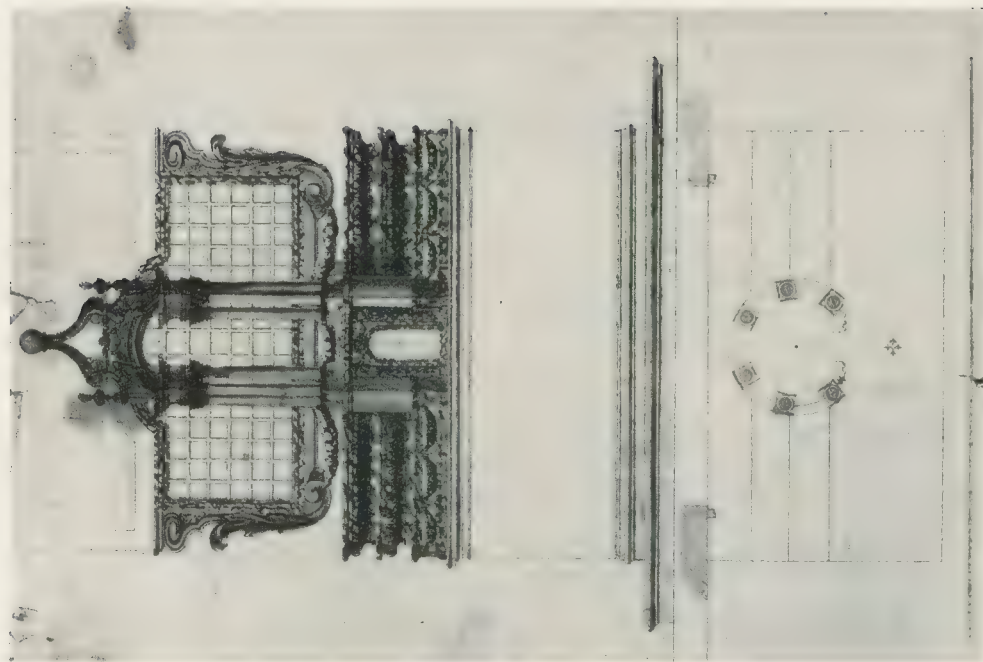


Fig. 2. - Torino. S. Chiara. Pianta e prospetto di altare.



Fig. 3. - Chieri. Il Collegio dei P.P. Barnabiti, oggi.

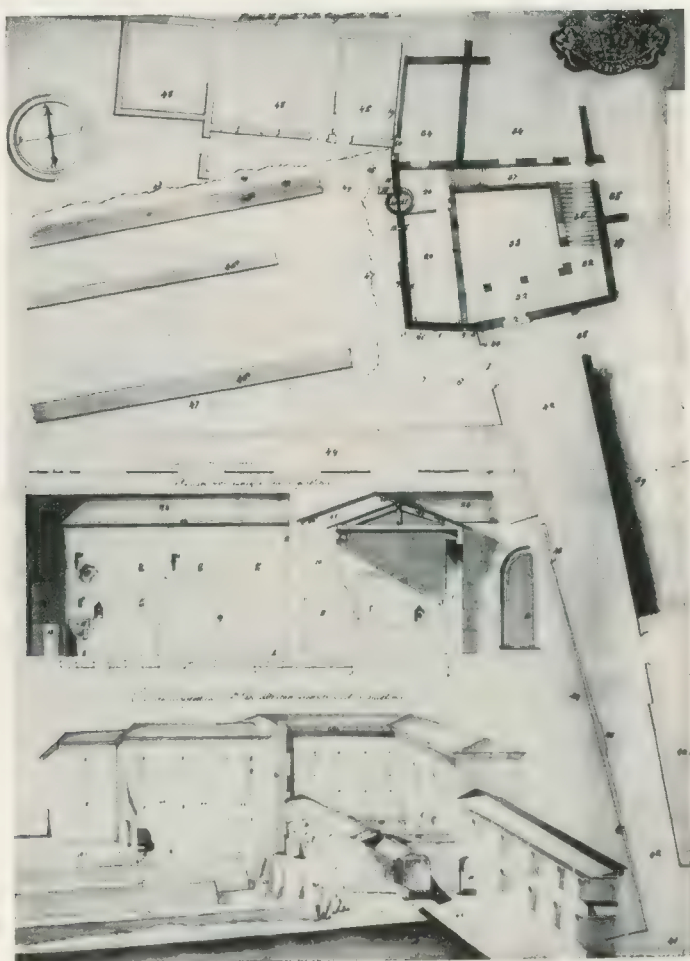


Fig. 4. - Chieri. « Tipo relativo alla casa dei P.P. Barnabiti detti della Consolata ».

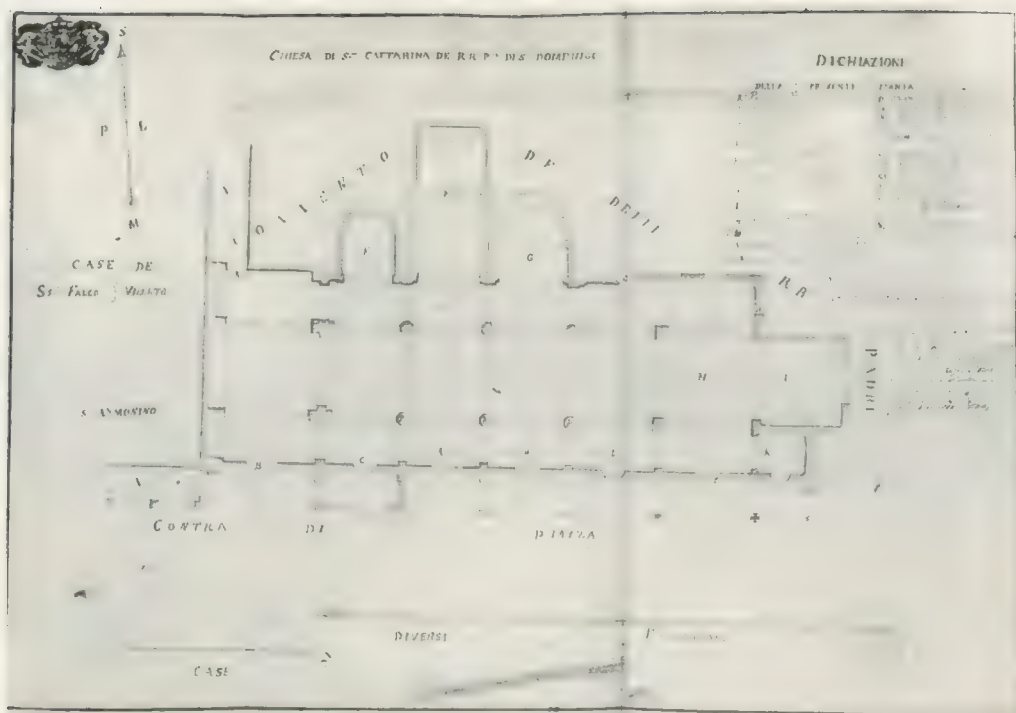


Fig. 5. - Trino. Pianta della Chiesa dei P.P. Domenicani.

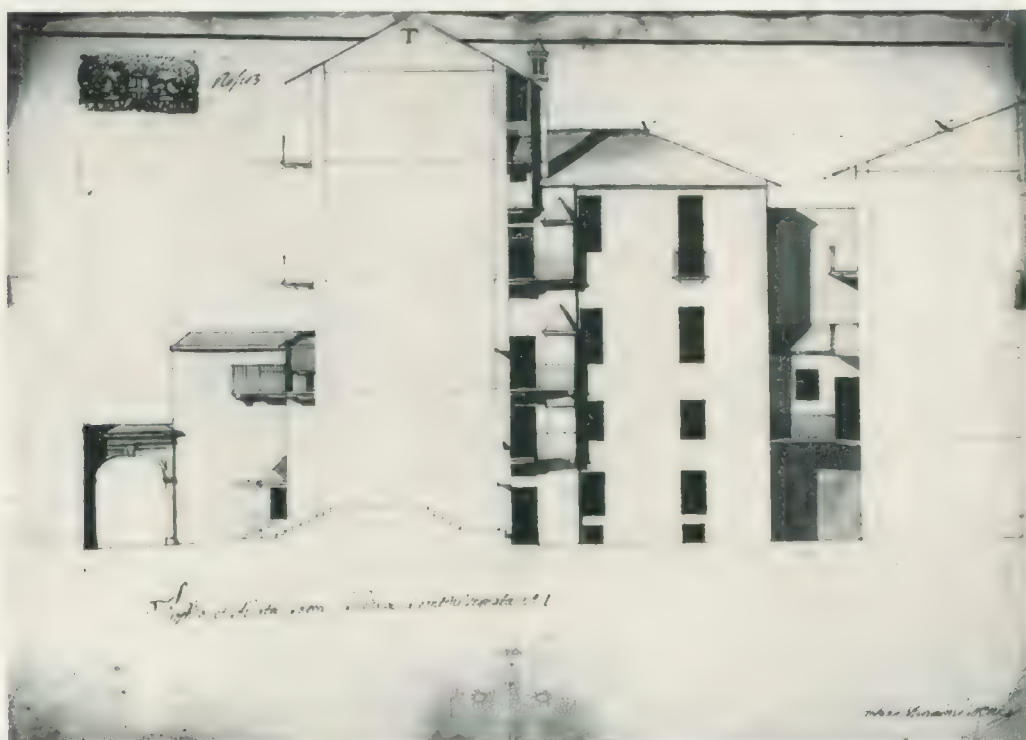


Fig. 6. - Torino. Monastero delle Carmelitane di S. Cristina.



Fig. 7. - Torino. Monastero delle Carmelitane di S. Cristina.

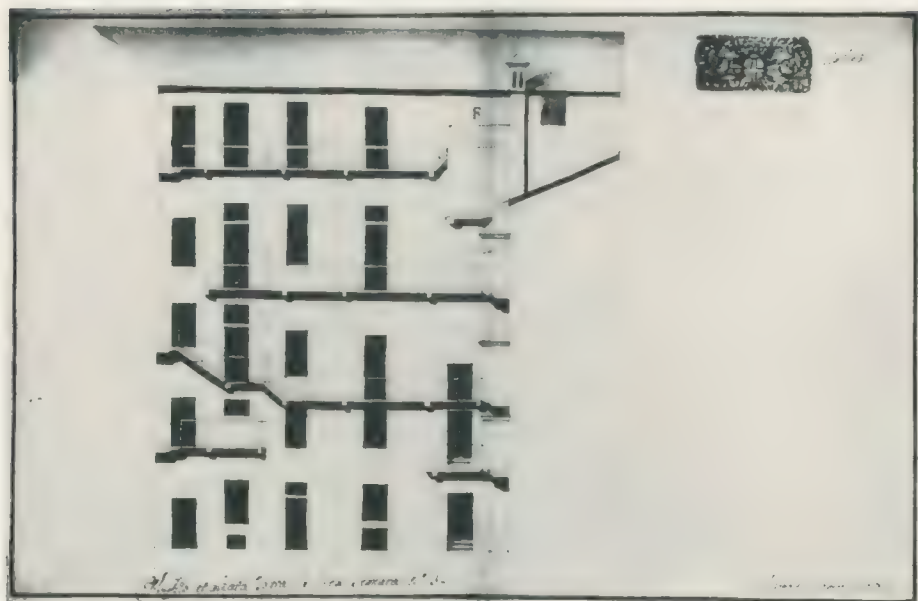


Fig. 8. - Torino. Monastero delle Carmelitane di S. Cristina.

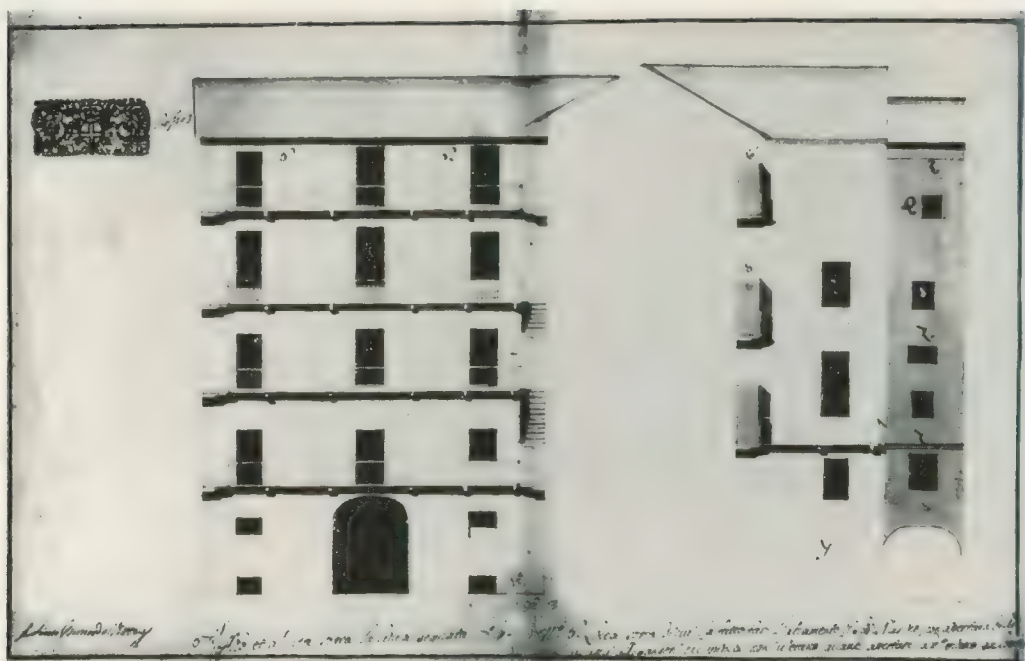


Fig. 9. – Torino. Monastero delle Carmelitane di S. Cristina.

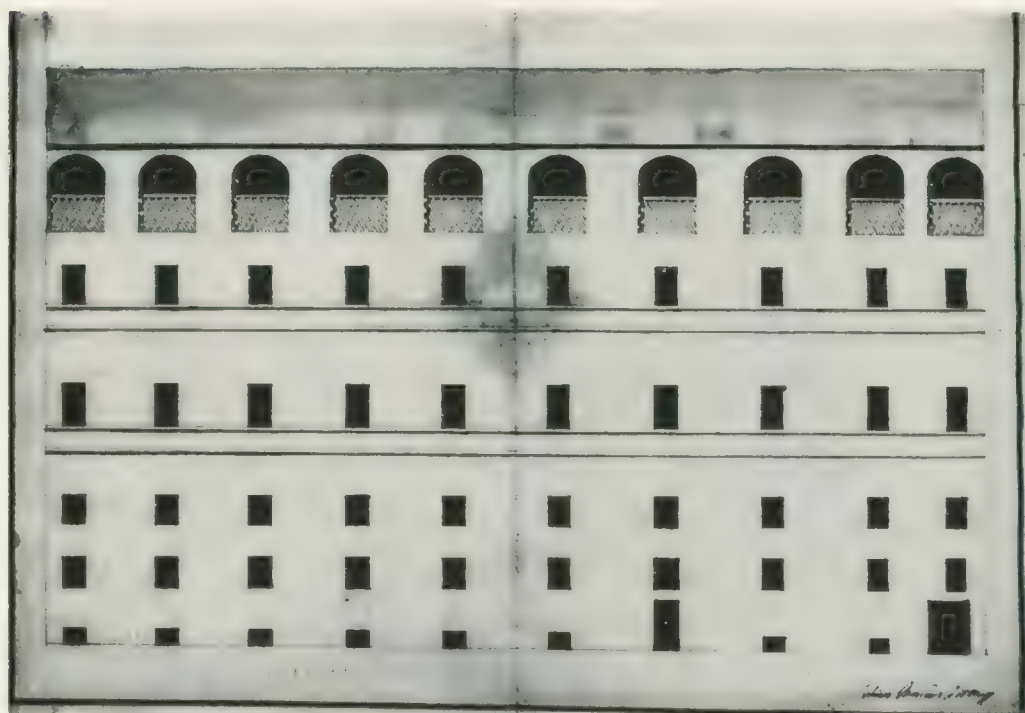


Fig. 10. – Torino. Facciata del dormitorio del Monastero delle Carmelitane di S. Cristina.

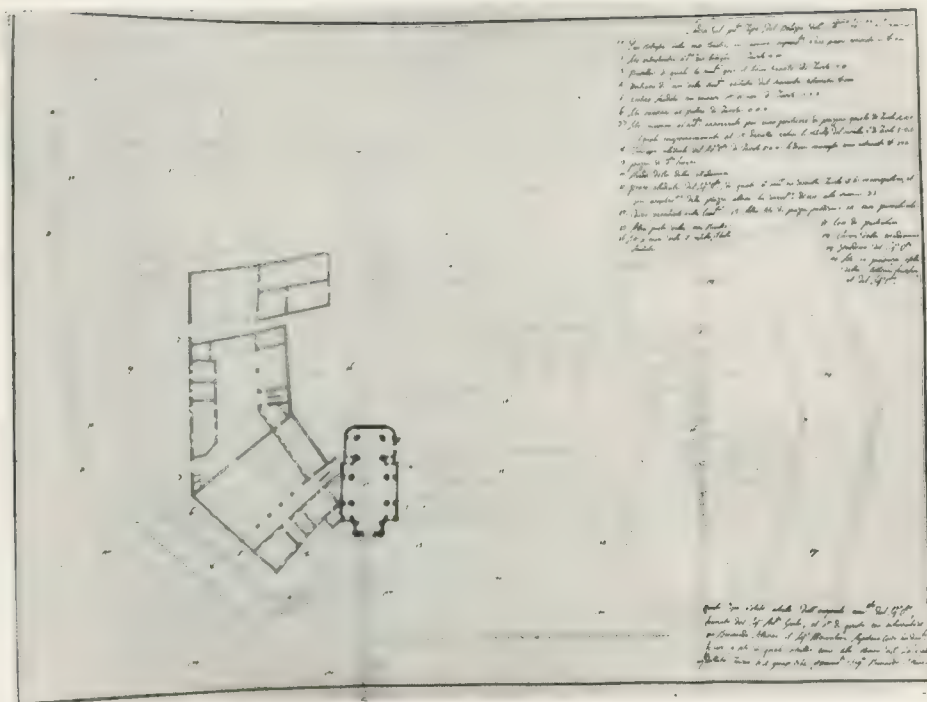
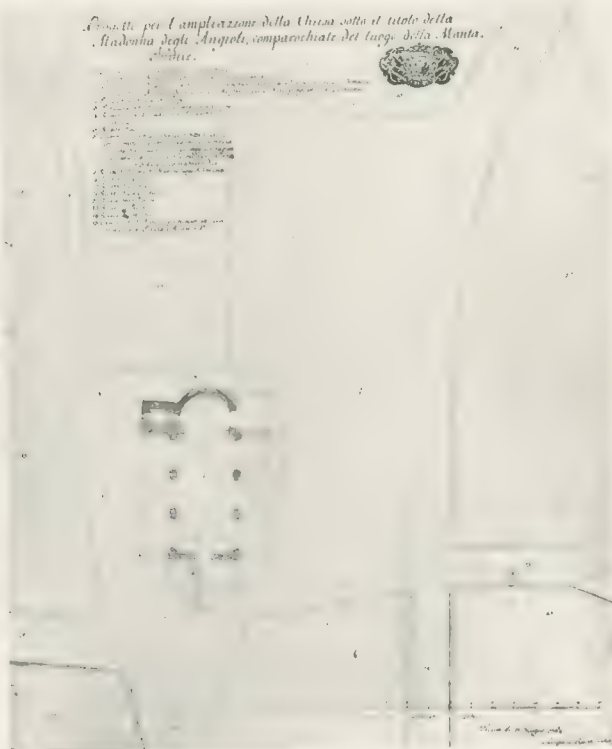


Fig. 11. — S. Sebastiano Po.
Pianta del Palazzo del Conte
Novarina e della chiesa par-
rocchiale.



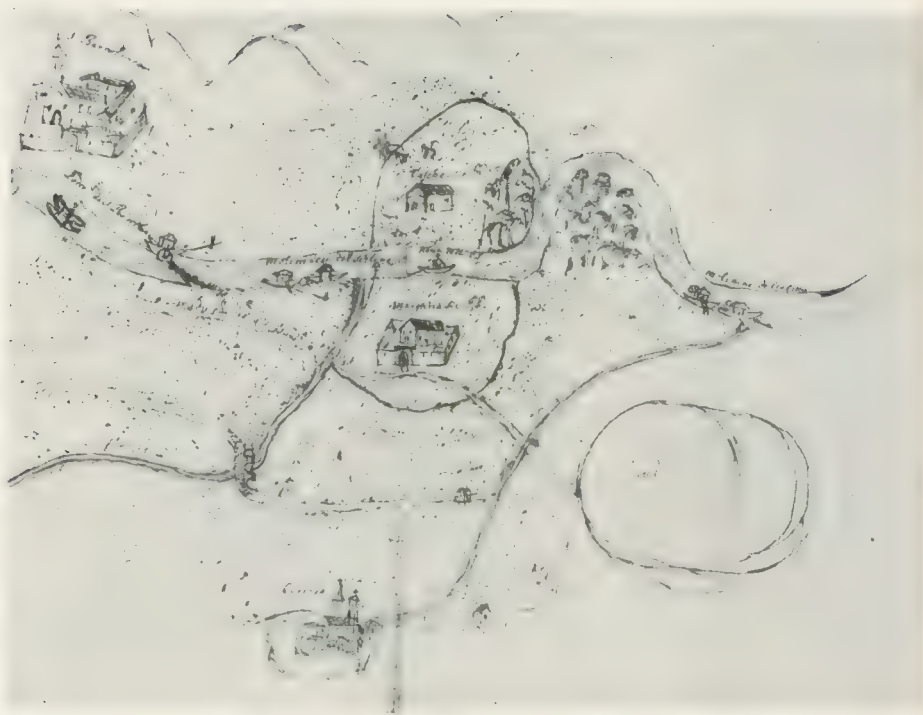


Fig. 13. – Veduta della Certosa di Valmanera. Archivio di Stato di Torino, Sez. 1^a, Regolari Certosini da invent. mazzo 2^o.

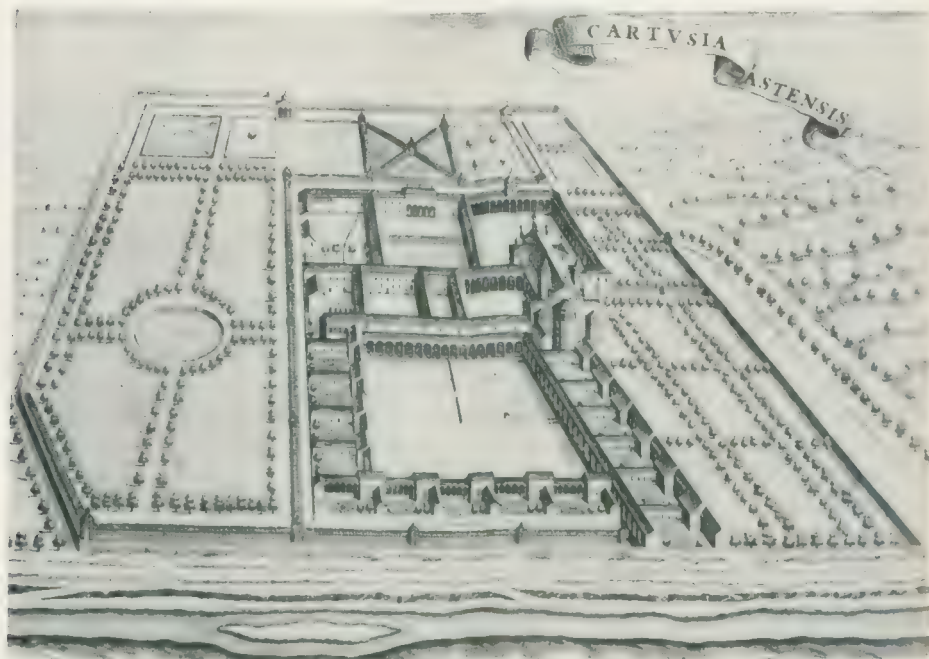


Fig. 14. – Veduta della Certosa di Asti, dal «Theatrum».

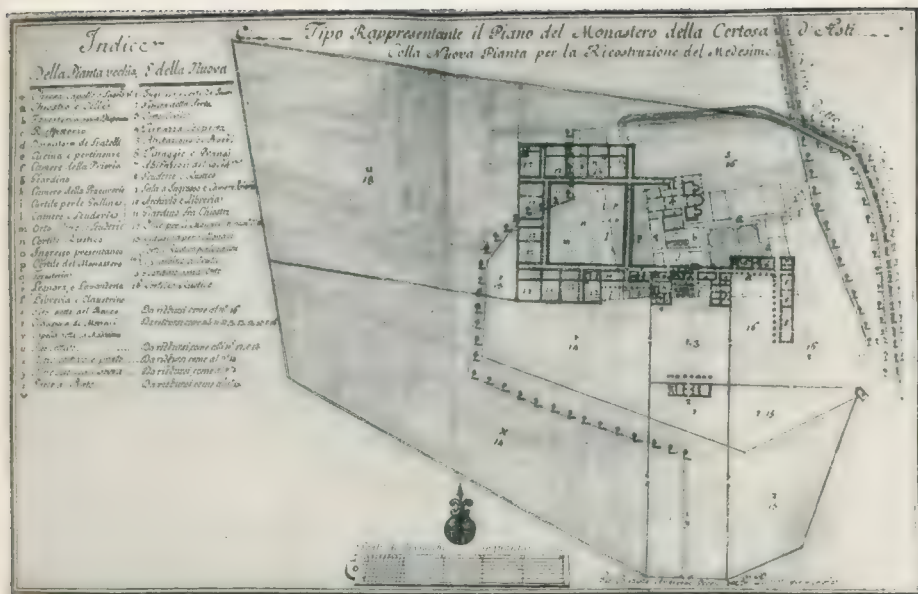


Fig. 15. - « Tipo rappresentante il piano del Monastero della Certosa d'Asti, colla nuova pianta per la ricostruzione del medesimo ».



Fig. 16. - Asti. Pianta della Certosa secondo il progetto Vittoniano.



Fig. 17. - Asti. Pianta della Certosa, particolare della fig. precedente

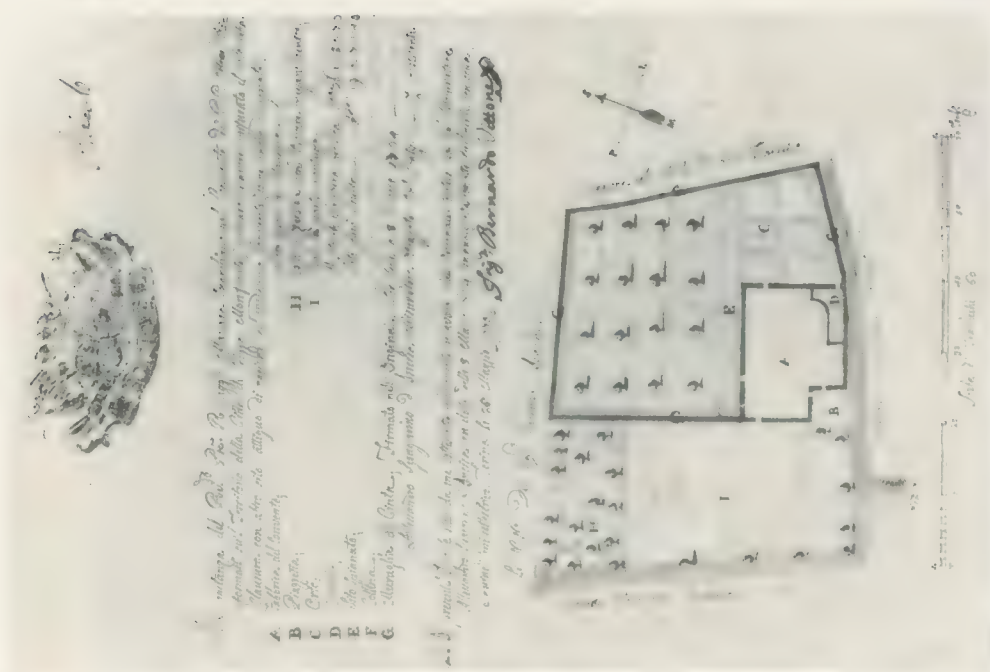


Fig. 18. - Nizza Monferrato. Tipo dei P.P.

AMEDEO BELLINI

UN'OPERA SCONOSCIUTA DI BERNARDO VITTONE:
LA CAPPELLA DI SAN SECONDO
NELLA OMONIMA CHIESA DI ASTI

Alcune ricerche d'archivio mi permettono di dare un contributo alla conoscenza dell'opera di Vittone avendo scoperto documenti che lo indicano come autore della Cappella di San Secondo nella omonima Chiesa di Asti, come mi era apparso assai probabile a prima vista.

A certificarlo è un fascicolo (1) di deliberati della compagnia di San Secondo (2) scritti tra l'anno 1766 ed il 1789. Dalla loro lettura si deduce che la cappella, che si presenta come una prosecuzione absidale della navata destra della chiesa, da cui è separata semplicemente da una cancellata, venne eretta a partire dall'anno 1770, e terminata nel 1789, sulla base di un disegno dato nel 1768 da Bernardo Vittone che venne scrupolosamente seguito, benché non del tutto completato, anche dopo la morte dell'architetto avvenuta nel 1770.

(1) Il volume si trova nell'archivio della Chiesa di San Secondo, non catalogato. Si tratta di circa 140 fogli di cui soltanto 40 numerati, rilegati in epoca posteriore alla stesura, come dimostrano taluni errori nell'ordine cronologico. Non ho rintracciato altri documenti sull'argomento.

(2) L'origine della compagnia di San Secondo è molto antica, sicuramente anteriore al 1636 e probabilmente di molto. Cfr. NICOLA GABIANI, *Notizie brevi intorno all'antico artigianato astigiano ed alcuni suoi tesori più recenti*, Casale Monferrato 1929, ove si tratta delle associazioni letterarie, religiose e di arti e mestieri. La compagnia formalmente ancora in vita non esercita più alcuna funzione da parecchi decenni.

Già nel 1740, per iniziativa del Consiglio della città, si era deciso di costruire un nuovo altare al Santo e di abbellire la cappella. Erano stati eseguiti rilievi da un certo ingegnere Castelli (1) e ci si propose di chiedere disegni a Benedetto Alfieri (2). Non sappiamo se la richiesta sia stata effettivamente formulata, ma ciò è improbabile: quanto ci è noto dell'attività e del carattere dell'Alfieri ci assicura che sarebbe stata esaudita ma nei deliberati comunali e nei documenti della collegiata non se ne trova alcun cenno. La volontà del consiglio di rivolgersi al primo architetto regio documenta la importanza che si annetteva in Asti al culto di San Secondo ed il desiderio di ottenere un progetto di grande prestigio, consono alla tradizione della città, la cui rilevanza politica ed economica era peraltro in declino. L'origine astigiana dell'architetto e la presenza numerosa di nobili della città nella corte e nel consiglio dei decurioni di Torino ci assicurano delle relazioni assai vive con la capitale e con la persona stessa dell'Alfieri, anch'egli decurione.

È certo comunque che nessun lavoro venne eseguito e che nel 1766, data alla quale ci portano i deliberati della compagnia

(1) Non è possibile precisare meglio, poiché vari ingegneri con questo nome erano attivi ad Asti o in paesi vicini. Potrebbe trattarsi, tra quelli noti, di Carlo Amedeo, attivo nel 1744, di Carlo Antonio ancora attivo nel 1743, di Carlo Maria, di cui si conosce l'attività a partire dal 1750, od ancora di Giuseppe. Cfr. ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (schede Vesme), Torino 1963; CARLO BRAYDA, LAURA COLI, DARIO SESIA, *Catalogo degli Ingegneri ed Architetti operosi in Piemonte nel Sei e Settecento*, in « Atti e rassegna tecnica », Torino 1963.

(2) La notizia è inedita. Cfr.: Ordinati del consiglio della città di Asti (Archivio storico comunale), 1740, 2 agosto e soprattutto 1747, 2 febbraio. Ivi si legge ai fogli 16 v., 17 r.: « Riff.ce.d.o. Sig.e Conte Sindaco [Ludovico Obertino Solaro di Govone e San Martino] che in seguito all'ordinato del 2 agosto orscorso il p.nte Consiglio ha mandato formarsi l'altare di San Secondo in marmore, ed abellirsi la Cappella, con essersi p. conto della spese imposto la somma di Lire duemila, in cui seguito essersi qui fatto transferire il Sig.e Ingenier Castelli, quale ha preso le misure del sitto d'essa Capella, ed per ora necessario farsi formare il Disegno, tanto d'essa Capella, che dell'altare, ornam.ti, e Collonne, qual disegno stimerebbe bene esso Sig.e e Conte riff.te si facesse formare dal Sig.e Conte Benedetto Alfieri P.mo Architetto di S.M., e perciò lo riff.ce. Il Consiglio sent.a d.a. relat.ne approva l'operato del Sig.e Conte Sindaco riff.te, e comanda al med.o di far pagare al d.o. Sig.e Castelli la somma che si potrà convenire col med.o per le sue fatiche, e vacati, conferendoli l'aut.à opp.a ed in riguardo al Disegno proposto manda all'istesso Sig.e Conte Sindaco di richiedere p. parte della città d.o. Sig.e Conte Alfieri P.mo architetto di S.M. volersi compiacere di formare d.o. Disegno, e per tenere al med.o quella più conveniente ricognit.ne che si stimerà spediente, conferendoli l'aut.à opp.na, et test.li. ».

di San Secondo, il consiglio della città, pur continuando ad esercitare un patronato, non appare più come l'organo che potesse decidere sui lavori nella cappella, sostituito appunto dalla compagnia.

I primi atti della congregazione che appaiono sul fascicolo riguardano liti con il capitolo della cattedrale per questioni di protocollo, di autonomia e di divisione delle elemosine che dimostrano soprattutto la sua ormai scarsa importanza nella vita cittadina e della collegiata.

Una supplica dei confratelli al Re portò alla nomina del Vescovo di Asti ad arbitro delle contese che vennero risolte con degli stabilimenti accettati il 20 aprile 1767 (1). Acquistata così una certa autonomia finanziaria la congregazione si volse subito ad iniziare l'unica impresa degna di nota della sua vita settecentesca: la riedificazione della cappella, limitandosi per il resto alla preparazione delle cerimonie religiose e dei festeggiamenti per la ricorrenza patronale e, più tardi, alla partecipazione al palio.

Appare fin dall'inizio della cronaca l'importanza del conservatore della compagnia, l'Abate Antonio Cotti Ceres, di influente famiglia, a cui si dà l'incarico di procurare i disegni per il restauro della cappella e per il nuovo altare (2) nella seduta stessa in cui si accettarono i regolamenti vescovili.

La circostanza ci permette di supporre con fondamento che l'Alfieri non abbia effettivamente fornito alcun disegno, poiché i confratelli, sempre afflitti da grande scarsità di denaro, l'avrebbero utilizzato.

Soltanto nella riunione del 24 maggio 1768 (3) i disegni vennero presentati dall'abate « ... avendo avuti li med.i dal S.r In-

(1) Vedi nel citato fascicolo della compagnia di San Secondo, i documenti dal 1^o gennaio al 20 aprile 1767.

(2) Deliberati della compagnia di San Secondo, 20 aprile 1767: « ... e circa la proposizione nuovam.e fatta dalli Rettori pred.i essere necessaria per maggior decoro della Cappella di San Secondo la formazione di un nuovo altare di marmore detti Ill.mi Congregati pure unanimi hanno approvato ed approvano una tal loro proposizione ed aderendo alla med.a hanno deputato e deputano pure con l'autorità opp.una e necessaria l'Ill.mo Abbate Filippo Cotti Ceres di Scurzolengo acciò il med.o ne fece fare quel disegno che meglio sarà di convenienza, e quello avuto presentandosi in nostro congresso si riserva la stessa Comp.ia di dare le ulteriori sue determinazioni, ed ove sij d'uopo conferire pure a d.o. S.r Abbate Ceres l'autorità opportuna di fare quelle parti e passi necessarij ... ».

(3) L'enorme ritardo nell'arrivo dei disegni, di cui non si fa cenno in una riunione del 4 aprile 1768 e le note relazioni tra l'Alfieri e la famiglia Cotti Ceres, il cui palazzo era stato restaurato dall'architetto regio, ed un membro della quale

geniere Bernardo Vittone della città di Torino ... » e, senza una formale approvazione, ma graditi, vennero inviati riguardosamente al capitolo ed al consiglio di Città cui spettava una definitiva approvazione, che fu concessa a patto che non si ricorresse al pubblico denaro (1).

Non si hanno altre notizie fino alla successiva riunione del 27 maggio 1769 (2) in cui si approvò il pagamento dell'onorario al

era decurione a Torino come l'Alfieri, fanno sorgere il dubbio che a lui ci sia rivolti in un primo tempo. Ciò è tanto più probabile se si pone mente al fatto che esisteva la fondata speranza di ottenere il disegno gratuitamente come era avvenuto in altri casi. È ancora da escludere che l'Alfieri abbia preparato un progetto, poichè in quel caso, dopo la sua morte avvenuta nel 1767, l'esecuzione sarebbe stata sicuramente curata dai suoi allievi.

D'altronde bisogna tenere presente che il Vittone era attivo nella città a partire dal 1764 per i lavori di prolungamento del Duomo, per il progetto per la chiesa di S. Caterina (1766) a cui però venne preferito quello di G. B. Ferroggio, per i lavori nella Certosa. Nei dintorni sono note le opere a Buttigliera d'Asti (S. Michele, palazzo Baronis), a Pino (campanile di S. Maria e progetto non eseguito per la stessa chiesa), risalenti attorno al 1760 le prime ed al 1765-1767 le seconde.

(1) Deliberati del Consiglio della città di Asti (Arch. st.com.), 26 settembre 1768 (f. 88 r.v.): « Riff.e il pred.o Sig.e Sindaco essergli stati p.ntati due ricorsi dal Sig.e Curione Rettore della Compagnia di S. Secondo eretta in questa colle.ta sotto il titolo di S. Secondo, in quali due ricorsi si esprime il vivo desiderio, che nodrisce la pred.a Compagnia di ristorare la Capella in d.a. Chiesa esist.e, qual Capella resta dedicata a gloria di d.o. Santo, e però essa Compagnia per significare alla p.nt.e Città la forma della rinovaz.e pred.a ne ha portato per mezzo di d.o. Rett.e alcuni disegni con fine di chiederne la protez.e della d.etta città e p. anche ottenere in dono alcuni marmi esistenti nei chiostri di d.a. Chiesa Collegiata, sopravvanzati, come si suppone, nella formaz.e dell'altare stato in addietro formato nel noto Squerolo, e dedicato in onore del Santo; epperò il D.o. S.r Sindaco con far presenti li d.i disegni e Raccorsi al presente Consiglio, il tutto riferisce per la opp.na deliberaz.e ».

Si veda inoltre all'archivio di Stato di Torino, sez. I: Benefici di qua dai monti, mazzo I di supplemento, il fascicolo riguardante la Collegiata di San Secondo, carte dal 1765 al 1767. Oltre alla supplica vi si trovano varie lettere alla segreteria di Stato ed i deliberati regi.

Il consiglio approva le deliberazioni della compagnia « ... con ciò però non ricadino a carico, e spese di questo pubblico, e che l'iscrizione apposta in cima dell'arco di d.a. Cappella non si muti, ma resti fissa, e leggibile a perpetua memoria, cioè dicente Divo Secondo ex voto Cives errexere et testim. ».

I consiglieri negano poi i marmi, già destinati al presbiterio per la costruzione dell'altare dello scurolo.

(2) La compagnia si riuniva di norma una sola volta all'anno, nel mese di aprile per le feste patronali del primo maggio ed il rinnovo delle cariche, ed in altre occasioni soltanto per fatti straordinari.

Vittone, fissato in centocinquanta lire (1), ma, sicuramente per difficoltà finanziarie, soltanto nel 1770 si affidarono i lavori murari al Capomastro Donato Carta, si scelsero i confratelli incaricati delle provisioni, dell'assistenza al cantiere; si nominarono collettori di elemosine per l'intera diocesi, si designarono tesoriери particolari, si incaricarono « ... persone le quali si impieghino alla spedizione della supplica necessaria a porgersi a S.S.R.M. p. ottenere dalla med.a una caritatevole sovvenzione di Marmi del Paese p. tale fabbrica, costruzione dell'altare ... » (2).

I lavori murari furono del tutto eseguiti entro il 1772, quando si affidò ad una commissione il compito di esaminare i partiti del pittore Gorzio di Moncalvo che si era offerto per le pitture e di trattare con qualche stuccatore (3).

È certo che non vennero eseguiti lavori in stucco, come si deduce dai successivi appalti, ma è possibile che venissero assegnati al Gorzio gli affreschi della cupola, che tuttavia potrebbero essere stati eseguiti dallo stesso pittore in un secondo tempo con quelli delle pareti, ora scomparsi, la cui esecuzione, benché non documentata dal registro della compagnia, gli è attribuita da fonti attendibili. In ogni caso si tratta di lavori di sua mano, ed è convincente il rapporto con i suoi documentati lavori nella vicina chiesa di San Paolo (4).

(1) Deliberati della compagnia di San Secondo, 25 maggio 1769: « Più propone il S.r Agostino Garbiglia Tesoriere avere per conto della presente comp. sborsato e rimesse al S.r Conrete Gerolamo Curione la somma di lire centocinquanta per vallsene ... nel pagamento dell'importare del disegno stato formato dal S.r Ingegnere Vittone, riguardante la nova costruzione della Capella ed Altare del predetto S. Secondo ... ».

(2) Deliberati della compagnia di San Secondo, 16 aprile 1770, 31 maggio 1770, 16 giugno 1770. Una lapide all'esterno dell'abside ricorda l'avvenimento.

La nomina di tesoriери particolari, assai comune in questi casi, è il motivo fondamentale della scarsità dei documenti contabili reperibili sulle costruzioni, essendosi poi conservati i soli registri di spese generali.

(3) Deliberati della compagnia di San Secondo, 24 giugno 1772: « ... si propone esser comparso il Sig.r Carlo Gorzio di Moncalvo, il quale mediante una conveniente mercede siasi offerto di rendere pitturata intieramente la volta, della Capella dello stesso Protettore San Secondo nel modo descritto nel disegno quivi presentato dallo stesso Sig.r Pittore Carlo Gorzio ».

(4) Carlo Gorzio, pittore di Moncalvo ancora vivente nel secondo decennio dell'ottocento, affrescò nel 1794 la Chiesa di San Paolo in Asti. Il confronto stilistico tra le pitture della volta della cappella con quelle meno restaurate del San Paolo fanno riconoscere la stessa mano.

Il Vesme nelle schede già citate ricorda sue opere nella chiesa di San Antonio abate in Moncalvo, segnalate anche dal Casalis (Dizionario geografico, storico.

Le difficoltà finanziarie della compagnia, testimoniate da un rendiconto presentato il 27 maggio 1776 in occasione della sostituzione del defunto tesoriere, fanno sospendere i lavori fino al marzo del 1777 quando si affida l'esecuzione degli stucchi a Giuseppe Antonio Borelli (1).

Nel 1779 i marmorini Ignazio Giudice e Carlo Antonio Pelagatta (2) si offrono, distintamente l'uno dall'altro, per i lavori di completamento delle pareti e per l'altare, ma nonostante la nomina di una commissione per l'esame delle loro proposte e per cercarne delle altre, non viene appaltato alcun lavoro (3).

statistico commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna, Torino 1843-1857), ed inoltre un articolo della Gazzetta Piemontese (3 febbraio 1820) attribuisce al Gorzio gli affreschi «... nella bella cupola della chiesa di San Filippo Neri nella città d'Asti». In realtà non esiste una tale chiesa, ma il riferimento riguarda la cappella di San Filippo Neri, poi del Sacramento, nel Duomo di Asti, i cui affreschi però sono del pittore milanese Federico Bianchi e di Michel Antonio Milocco, valsesiano molto attivo in Torino. Queste pitture furono ampiamente restaurate nei primi anni del secolo. Per ulteriori notizie vedi anche: SEBASTIANO PROVENZALE, *Compendio historiale ecclesiastico* (Asti Sacra), manoscritto compilato tra il 1735 ed il 1755, consultabile presso il museo Adriani di Cherasco; GASPARE BOSIO, *Storia della Chiesa d'Asti*, Asti 1894; CANUTO BORELLI, *Asti*, Ivrea s.d. ma 1911; NICOLA GABIANI, *La cattedrale di Asti*, Asti 1920.

(1) Deliberati etc., 3 marzo 1777: «Inoltre propose il S.r Ignazio Faitrier contesoriere di d.a Veneranda compagnia di S. Secondo essergli stato sin sotto di dieci giugno 1772; fatto partito dal Sig. Giuseppe Antonio Borrelli Stuccatore di formare il travaglio de Cornicioni, e stucchi alla volta e Cupola di d.a Capella, mediante la somma di lire cinquecento in tutto, con ciò però la Compagnia lo provvedi a sue spese di Mastro da Muro, polvere di Marmo, calcina ed altro necessario, e d.a somma di lire cinquecento di semplice sua fattura colle altre spiegazioni nello stesso partito sotto scritto Giuseppe Antonio Borrelli...».

(2) Deliberati etc. 5 aprile 1779: «... propongono avere la p.nte Compagnia avuti due partiti dalli Sig.ri Ignazio Giudice, e Carlo Ant.o Pelagatta Marmoristi i quali si sono obbligati di fare tutto il socolo interno alla nuova Capella di San Secondo con suo basamento cioè il socolo di marmo bianco, e rosso, ed il basamento di quello di Verona. Secondo le otto lesene, e contro lesene di alabastro di Busca, e di Machia Vecchia. Terzo le quattro portine saranno il socolo uniforme al sud.o della Capela, le Pilastrate di marmo giallo di Verona con sua fascia di mischio di Francia, ed una testa di Cherubino al di sopra, o sia nel mezzo di marmo statuario di Carara il tutto ad opera collodato, mediante la somma da pagarsi da questa Compagnia cioè il d.to Sig.r Pelegatta della somma di lire 7000, e d.to Sig.r Giudice di quella di settecento zecchini...».

Dallo stesso deliberato si deduce la presenza tra i confratelli di un certo architetto Gaspere Pasta.

(3) Certamente per la scarsità di denaro. Si deliberò a questo proposito di chiedere al Sovrano la licenza per tenere il gioco dell'archibugio, che venne concesso con patente del 25 settembre 1781, per venti giorni consecutivi a partire dal primo

Nel 1781 i confratelli constatano con amarezza che la costruzione, dopo quattordici anni di sforzi, è compiuta in parte e che ci si trova soltanto alla metà della spesa occorrente: nonostante la vendita di alcuni censi attivi operata l'anno precedente mancano fondi (1). Nel 1783 con l'aiuto di una consistente offerta si iniziano serie trattative per la costruzione dell'altare, prima con lo scultore Francesco Ferraris, definito un luganese residente in Asti, e poi con il torinese di origine ligure Giovanni Battista Parodi (2).

Quest'ultimo viene infine incaricato del rivestimento della cappella e della costruzione dell'altare con esclusione dell'alzata dell'ancona, preparando però le basi marmoree per la sua successiva sistemazione senza pericolo di guasti all'altare. Le lunghe discussioni intercorse per definire esattamente il da farsi e gli accurati preventivi fanno sempre esplicito riferimento ai disegni del Vittone e nei capitolati si richiede la loro fedele esecuzione. È anzi da osservare che in un deliberato venne fatto aggiungere in postilla il nome dell'architetto, omesso in un passo che si riferiva ai disegni, pur non trattandosi né di un contratto né di un'impegnativa, ma di un atto interno della compagnia: segno evidente che a quel progetto si intendeva restare fedeli (3).

ottobre. Il gioco iniziato nel 1782, con l'uso di un capannone ed altre attrezzature in comune con la compagnia della Misericordia, venne sospeso nel 1786 perché le spese sorpassavano le entrate.

(1) La notizia si deduce dal deliberato del 23 marzo 1783.

(2) Giovanni Battista Parodi è ricordato per numerosi lavori in Torino e nelle provincie piemontesi. In particolare si ricordano suoi lavori nel Duomo e nelle Chiese torinesi della S. Annunziata, di S. Rocco, di S. Maria del Carmine e per alcune somministrazioni per la chiesa di S. Pelagia. Cfr.: ANTONIO BOSIO, *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino 1878; ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *op. cit.*; LUCIANO TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, Torino, s.d. ma 1968.

(3) Deliberati etc. 6 aprile 1783. Si è appreso che un privato è disposto ad offrire mille lire purché il primo maggio successivo, festa di San Secondo, si celebri finalmente una messa nella cappella, sia pure su di un altare provvisorio. I confratelli decidono di utilizzare il denaro «... per la formaz.e del nuovo altare si e come resta presto dal disegno del S.r Ingegnere Vittone per i gradini, e mensa escluso però l'alzamento dell'Ancona, con essersi offerta la persona, che fece tal partito offerta di fare detto altare alla Romana med.e la somma da corrisponderli di L. 3300 Piem.te colle condiz. del d.o partito che qui presentano in data delli 6 aud.e mese sott.e Franc.o Ferrari ... ». Tre confratelli vennero incaricati di cercare altri partiti «... per la formaz.e del nuovo altare di marmo a seconda del disegno, ed instruz.e del fu Sig. Ingegnere Vittone da costruirsi nella nuova Capella già incominciata ... ». Si procurarono tra gli altri quello del torinese Giovanni Battista Parodi «... pronto di formare il solo altare alla Romana da collocarsi in q.a

Vennero tralasciate alcune opere di dettaglio compiute cinque anni dopo, nel 1788, quando si stipula un contratto « ... colli marmoristi Francesco, e Giovanni, Padre e figlio Ferraris p. la formazione di balaustra, pavimento, ed altre opere ... » al prezzo di lire 1750 (1); il lavoro è terminato l'anno successivo (2).

Succedono altri sette anni di inoperosità fino a quando nel 1796 un rifiorire di devozione verso il Santo, in relazione agli avvenimenti militari (3) incoraggia i confratelli ad organizzare collette che danno buon esito (4).

Insigne Chiesa Colla di S. Secondo cioè le sole tre pedate gradini di bardiglio Valdieri della bardella sino l'ultimo gradino de candeliri compresi gli statuari, che dal disegno, ed istruzione del fu S.e Archit. Vittone il tutto come viene indicato dal d.o disegno, ed istruz.e, e di darlo lavorato in sua bottega comprese però le necessarie assist.e alla mettitura in opera per quanto richiede l'arte di scalpellino e metterlo in opera pel prossimo Ottobre corr.e anno med.e li venghi pagate la somma di lire milletrecento ... » (Deliberati etc. 12 maggio 1783). Il partito venne accettato, ma il Parodi ebbe modo di suggerire che « ... prima della formaz.e del sud.o altare oppor.na sarebbe la formazione l'abasamento dell'Ancona, sia perché meglio il tutto si collegherebbe, sia perché se si facesse prima l'altare, questo in qualche guisa impedir potrebbe la formaz.e del sud.o abasamento ... ». Il Parodi perciò propone un partito con cui si obbliga « ... di formare l'abasamento dell'Ancona o sia Piedistalli dell'Ancona a seconda dei disegni, ed istruzioni del S.r Vittone il tutto secondo la qualità e quantità prescritte da d.ti disegni ... come pure di formare li gradini che devono dar com.ica.z. dal piano or fisso sino Alzata di d.ti Piedistalli inclusiv.e alla Balaustrata, e pavimento che dalla med.a deve tendere alla Bardella ... per L. 2667 ... » ed in più con la formazione in marmo del 1° gradino d'ingresso alla Cappella. I congregati, pur convenendo con il Parodi escludono di poter spendere tanto e limitano il lavoro alle basi dell'icona sino alle due scalette, con una spesa di L. 1000 (deliberati etc. 27 maggio 1783, 29 maggio 1783).

Si noti la prescrizione di eseguire i marmi alla « romana » cioè utilizzando pezzi di lastra, anche residui di altre lavorazioni e in certi casi di marmi diversi, accostati a formare particolari venature e con stuccature poco visibili tra i vari pezzi.

(1) Deliberati etc. 8 giugno 1788. In tutti gli atti, pur essendo nominato Ferraris, egli si firma Ferrari.

(2) Deliberati etc. 19 ottobre 1790. Collauda l'opera l'architetto Gaspare Pasta.

(3) La campagna di Napoleone in Italia si era chiusa con la pace firmata il 5 maggio 1796.

(4) Nell'anno precedente la carestia d'olio era talmente grave da far ridurre ad una sola le lampade perenni accese al Santo. I redditi erano di sole 137 lire annue gravate da una imposta sui censi attivi del 25 %. Le collette fruttarono oltre 4500 lire in contanti più suppellettili da mettere all'asta per un valore di 4000 lire (deliberati etc. 6 aprile 1795, 28 marzo 1796, 4 maggio 1796, 21 ottobre 1796 e documenti vari s.d. riferiti alle donazioni).

Fatti fare i preventivi, per il completamento dell'altare con l'ancona dal casalese Stefano Argenti (1) e da Giovanni Ferraris questi viene preferito (2). Sia l'offerta, sia il contratto, per 7816 lire, citano espressamente i disegni del Vittone come modello inderogabile, salvo che per esplicite richieste della compagnia (3).

L'architetto Gaspare Pasta assume le vesti di controllore ed arbitro dei lavori, e viene incaricato nel 1797 di verificarne lo stato (4).

Gli avvenimenti politici di quell'anno, con la ventata rivoluzionaria subito soffocata (5), portano alla compagnia nuovi lievi fondi per rinnovate devozioni (6) e così all'inizio dell'anno successivo, puntualmente terminati i lavori di bottega, si affianca al Ferraris il capomastro Secondo Secco (7) per la messa in opera.

(1) Vedi impegnativa del 17 settembre 1796 da inserirsi tra i deliberati del 17 e del 21 settembre dello stesso anno.

(2) Entrambi chiesero lire 8000, ma il Ferraris si impegnò successivamente ad uno sconto di lire 184. Vedi impegnativa s.d. precedente il deliberato del 17 settembre che offre lo sconto, il preventivo nella stessa data, e nello stesso giorno portato davanti alla compagnia. Risulta che probabilmente il Ferraris era in contatto con i confratelli e conoscendo le offerte del concorrente potesse regolarsi per il meglio, secondo una antica prassi tutt'ora usata in questi « concorsi ». Il preventivo del Ferraris obbliga a fare « ... secondo il disegno del fu celebre sig. Architetto Vittone colla quantità di marmi nell'istruzione nominati, Colone, Architravi, e ogni altro Lavoro in marmi necessario per il Finimento di detto Altare, e Capella, Urna ... » esclusi ferrame, calcina, piombo, mattoni, corde, e ponteggi, « ... escluso il pavimento, le Figure de Angioli Trofei, e Spoglie Militari, Raggi, Cascate le quali devono essere di Bronzo e di Rame dorato come pure escluso del mio travaglio le nuvole sotto l'urna e Colombe sopra il coperto che non spetti alla arte mia di Marmorista obbligandomi di dare talle opera Compita, p. tutto aprile 1798 ... ». Seguono le consuete garanzie, le modalità di pagamento, l'obbligo di sottomettersi alle eventuali prescrizioni e modificazioni poste da un architetto scelto dalla compagnia, l'obbligo di fare un piccolo modello in legno. Interessante il particolare che riguarda le impiallaccature delle colonne da farsi « ... p. due terzi come dicesi a Coppo, che è quanto resta visibile, il resto a fascia ... ». Il preventivo è firmato: « Giovanni Ferrari Marmorista del vivente Francesco Luganese di Merite ».

(3) Il contratto del 24 settembre 1796, è inserito nel volume e ripete nel modo d'esposizione e nel formulario i preventivi, evidentemente stilati su di una traccia fornita dalla compagnia.

(4) Deliberati etc. 27 marzo 1797.

(5) Sono note le vicende della brevissima durata della rivoluzionaria repubblica di Asti e della violenta reazione che ne seguì con l'appoggio del molto e potente clero.

(6) Deliberati etc. 6 agosto 1797; ricevute L. 1250 e vari effetti e gioielli.

(7) Deliberati etc. 11 febbraio 1798.

Nel luglio i lavori vengono collaudati favorevolmente dal Pasta ed in agosto sono verificati i conti del Ferraris (1) saldati poi con l'accensione di un mutuo (2). La relazione di collaudo riscontra esplicitamente ancora una volta la fedeltà ai disegni del Vittone con le sole varianti, prescritte dal Pasta, dell'aggiunta di un rivestimento nel nicchione dietro l'altare perché non si vedesse parete nuda oltre le decorazioni (solamente in parte eseguito ed ancor oggi incompleto) e per la mancanza di taluni elementi decorativi attorno al medaglione ed all'urna dell'altare da farsi in bronzo (3) e mai eseguiti.

Qui si chiude la cronaca offertaci dagli atti della compagnia; resta indeterminata la data delle pitture alle pareti laterali, che però le storie della chiesa indicano avvenute nel 1779 per opera del Gorzio stesso, data attendibile perché coincidente con la decorazione marmorea delle pareti. È a questa stessa data che vengono generalmente ricondotte anche le pitture della cupola, che però come abbiamo visto potrebbero essere del 1772.

Nel 1798 il pittore Vincenzo Cavallero dipinse il quadro per il grande ovale sopra l'altare (4) e nel 1800 sostituì le pitture del Gorzio già guaste con delle esatte riproduzioni su tela.

(1) Deliberati etc. 1^o luglio 1798 e nota del Ferraris del 12 giugno dello stesso anno.

(2) Deliberati etc. 17 luglio 1798.

(3) Deliberati etc.: relazione di collaudo del 17 giugno 1798: «... In ordine poi a quanto si è tra gli Sig.ri Deputati, e Ferraris convenuto con la già precitata memoria del 8 giugno 1797, rispetto al Nicchione dell'Intercolumnio di mezzo, d'inconstarsi, ed impellicciarsi di Marmo di Busca in modo che nell'aposizione del medaglione, dell'Urna, delli angeli di sostegno la medesima, nuvole, e Raggi, non vi compaia, in modo alcuno la muraglia costituente il massiccio del medesimo nicchione; siccome dette cose, ossia ornati, e Decorazioni non sarebbero ancor venute in acconcio alla Compagnia di farle eseguire nel modo e forma dal Disegno richieste, ed essendosi diggià ... buona parte eseguite ... nell'avere investito nella totale interna periferia il stipite d'esso Nicchione, coll'uso di Palmi 32 circa di alabastro di Busca ... » si stabilisce semplicemente l'obbligo per il marmorino di continuare il lavoro ove ne fosse richiesto.

Da notare che la chiusura della relazione di collaudo fa esplicito riferimento ancora una volta ai disegni del Vittone: «... ravisando io le cose con occhio imparziale, ed ad un tempo con tutta esattezza, e giustizia, come appunto vien prescritta dalle lodevoli succennate istruzioni del Sig.r Architetto Bernardo Vittone, io le collaudi, come le collaudo ... ».

(4) Secondo quanto contenuto nella cronaca manoscritta di Stefano Giuseppe Incisa: *Giornale di Asti*, consultabile presso la Biblioteca del Seminario di quella città e che comprende in 43 volumi la storia e la cronaca spicciola di quella comunità dal 9 aprile 1770 a tutto il 1818, fu sostituito con altro appositamente ordinato a Roma, finito in mano ai Francesi, e poi recuperato in maniera fortunosa da un Cotti-Ceres. La fonte è attendibile, ma il quadro oggi sull'altare è quello del Cavallero.

Nonostante le piccole dimensioni e la scarsa originalità del tema questo episodio dell'attività vittoniana è significativo per le vicende dell'architettura piemontese ed astigiana del secolo XVIII. Esso dimostra infatti il persistere in Piemonte di quelle esperienze formali barocche che, pur lasciando sempre più riaffiorare nella seconda metà del secolo una mai spenta vocazione per quei modi definibili come il « classicismo del barocco », non si sono lasciate penetrare e corrompere che molto tardi dalle forme neoclassiche.

Asti, come spesso accade in provincia, è in ritardo, con il proseguimento della cappella di San Secondo, rispetto agli avvenimenti di Torino. Qui infatti, esaurita l'esperienza alfieriana con il completamento, fedele ai progetti originari, della ristrutturazione del centro civico, con l'opera degli allievi e della commissione degli edili, che vede radunati gli epigoni di un austero barocco, già nei primi anni dell'80, l'architettura cambia decisamente tono.

La cappella, un piccolo ambiente allungato a navata unica di m. 14 per 7 circa, è tra le ultime opere di Bernardo Vittone, progettata quando ormai le influenze di un'interpretazione classicistica dell'architettura hanno più forte incidenza sulla sua personalità e sembrano smorzare la vitalità creativa senza apportare arricchimenti.

La possibilità di intervento dell'architetto erano quasi certamente assai ridotte per quanto riguarda la configurazione planimetrica, sia per le limitazioni finanziarie, sia per i vincoli imposti al perimetro della costruzione dalle preesistenze, se non addirittura annullate, almeno per la parte al di sotto dell'architrave. Con tutta probabilità preesistevano all'intervento del Vittone, la parete sinistra, da cui egli si stacca con la curvatura di fondo all'altezza di un contrafforte dell'abside principale, e la parete destra, almeno fino al punto ove si conclude il vano principale della composizione, per un'altezza assai prossima all'architrave. Si trattava in sostanza di progettare un piccolo vano, in una situazione assai vincolante, con modesta spesa (1).

(1) La Chiesa di San Secondo, fondata nella seconda metà del tredicesimo secolo sopra di un più piccolo edificio di origine ottoniana costituente oggi in parte la cripta, aveva probabilmente una pianta a croce. Ad essa vennero aggiunte, durante rimaneggiamenti dal secolo XV in poi le cappelle laterali, eccettuate le due costituenti le absidi del corpo di fabbrica trasversale, ed i prolungamenti delle navate laterali.

L'abside principale, che nasconde le originarie strutture, si presenta oggi secondo i rifacimenti della fine del seicento e dei primissimi anni del settecento.

L'architetto da un lato dà prova di una equilibrata adesione al tema, utilizzando mezzi modesti, consoni alle dimensioni fisiche dell'ambiente ma di gusto elevato, d'altra parte eluce sostanzialmente i dati del tema compositivo.

In quest'epoca si prolungò anche la navata sinistra di circa 4 metri. All'interno barocco corrisponde però un esterno chiaramente stilistico.

Meno chiare le vicende della navata destra, sia per i rifacimenti vittoniani, sia per l'addossarsi ad essa di edifici che non hanno permesso compiute indagini.

Le affermazioni del consiglio della città (vedi nota 2 a p. 4) dimostrano una precedente costruzione della cappella, di cui non è però possibile individuare l'epoca e che potrebbe essere sia remota come di poco anteriore all'intervento di Vittone. L'esame delle strutture murarie, favorito dai lavori di restauro, dimostra nella parete sinistra una imbottitura settecentesca sotto le decorazioni, fatta in economia e con molti riempimenti di fortuna. Sulla parete destra, sotto il quadro che occupa il medaglione centrale, vi sono evidenti tracce di archetti, forse l'appoggio di una piccola volta e la muratura appare più antica.

L'analisi esterna è assai complessa. Mentre non è possibile l'esame della parte rilevata all'interno come di più lontana data, al di sopra si notano evidenti segni di ripresa, di finestre chiuse in seguito, differenze di colore e di sfaldatura in parte dovute al diverso battere degli elementi atmosferici in parte imputabili a successioni di lavoro. Tuttavia la forma e la qualità dei mattoni e la loro posa suggeriscono successioni di tempo con brevi intervalli ed aperture connesse con il continuato uso dell'edificio durante i lavori, e lasciano pensare che sia esatto quanto affermato dalle storie della chiesa e che la cappella sia interamente settecentesca.

Può restare il dubbio di un intervento precedente a quello del Vittone, anche per la scarsità di precisi riferimenti ai lavori murari. I deliberati della compagnia usano per lo più i termini «ristauro» e «ristorazione», e proprio a ciò che oggi si intende per restauro si pensava nel 1740, data l'esigua somma stanziata, ma il termine si presta a varie interpretazioni. Contraddicono all'ipotesi di una semplice reintegrazione alcuni elementi, come l'affermazione del Consiglio della compagnia del 15 maggio 1769 «... nuova costruzione della Capella ...» (vedi nota 2 a p. 5), e la complessità delle cariche attribuite nel 1770 per il controllo dei lavori, ed ancora il termine «riedificazione» usato nel deliberato del 31 maggio di quell'anno. La lapide posta nello stesso 1770 all'esterno dell'abside dice: «HOC SACELLUM STAURAVIT COMITATE AN 1770», ed il termine, tenuto presenti anche le analogie con le espressioni moderne, sembra ricordare una ricostruzione.

In ogni caso è evidente la mano del Vittone nella copertura, architettonicamente la parte più interessante, e nelle decorazioni, come è evidente la forza dei vincoli imposti dalla situazione planimetrica con il vicolo San Secondo e gli edifici da rispettarsi a fianco della parete destra, soprattutto se si tiene conto dei pochi mezzi economici a disposizione. Un ulteriore dubbio, di particolare rilevanza è connessa nella presenza di un arco di scarico posteriormente all'altare cui corrisponde all'esterno una finestra otturata. Tuttavia se accettiamo l'ipotesi molto probabile della paternità vittoniana dell'abside non resta che concludere si tratti di un'ulteriore apertura prevista dall'architetto, otturata in attesa del completamento dell'altare e rimasta tale in relazione al mancato completamento della decorazione che doveva schermanla, oppure chiusa in attesa del completamento dei rivestimenti (vedi nota 1 a p. 2).

Il vano infatti, benché addossato per quasi tutto il lato sinistro all'abside della chiesa, è concepito come se fosse interamente libero, cioè in quella condizione che è la migliore per esaltare quei giochi di luce che sono una componente fondamentale di questa come delle altre composizioni vittoniane. La scelta può apparire come l'applicazione di un metodo astratto e quindi in definitiva accademico, ed un'ulteriore prova del fatto che la libertà spirituale dell'artista può avere un suo limite infelice in una supposta coerenza e che essa va misurata non meno che nei confronti dei condizionamenti esterni, anche con le sue stesse teorie.

Certamente non poteva essere presente allo spirito del Vittone una preoccupazione così scopertamente razionalistica: è nell'ordine della poetica barocca sorpassare i dati di una dissimmetria funzionale con le apparenze di una simmetria grafica in nome di una prevalenza del « parere » sull'« essere » che non si lascia condizionare dalla ragione, soddisfatta quest'ultima dalla perfezione e dalla completezza del disegno inteso come invenzione.

La simmetria, elemento strutturale di questa come di tutte le architetture vittoniane, diventa prevalente e finisce per contraddire un fondamento essenziale della composizione, cioè il gioco delle luci. Questo è il limite creativo dell'opera, quello cioè di essere retorica, di attenersi ad un rigoroso graficismo, di limitarsi ad enunciare delle « intenzioni » proprio in quegli elementi che costituiscono la sostanza dell'architettura del Vittone ed i motivi della sua polemica formale contro i contemporanei.

All'interno di questa criticabile scelta, la creazione dell'architetto si muove sul piano della riproposizione di alcuni fondamentali temi.

Ogni elemento, dalle membrature verticali, la cui funzione è scopertamente soltanto figurativa e che modellano intensamente le pareti, alle decorazioni, alle strutture di copertura, tutto concorre a dare al piccolo ambiente una complessività propria di invasi molto più ampi.

È persino possibile distinguere più ambienti, definiti dagli elementi architettonici ed esaltati dalle luci, utilizzate da un lato a contestare le strutture portanti, indebolite ed alleggerite là dove lo schema figurativo fa supporre si scarichino i pesi, e d'altra parte a creare la prevalenza di una zona intermedia, coperta da una cupola ellittica.

La simmetria degli archi che precedono e seguono la cupoletta, la sua posizione trasversale, a dilatare le dimensioni in senso opposto all'asse maggiore, concorrono, con il sottile gioco di luci,

a determinare un organismo distinto dall'abside, che viene come allontanata e separata dall'interruzione della fascia e dalla scenografica presenza di una sorta di arco trionfale, posto come una quinta davanti ad un successivo spazio suggerito da abbondanti luci.

L'espedito vittoniano di creare due gusci concentrici per definire spazi e far nascer fasci di luce in grado di sovvertire le sensazioni di peso delle strutture portanti, e di dimostrare una struttura ed un rapporto geometrico tra le parti mutevoli nel tempo e diversi da quelli che potrebbe avere l'architettura nella sua semplice fisicità, è qui sistematicamente sfruttato nella dimensione orizzontale e in altezza, con risultati limitati dalla cecità di due lati della cappella che vive il suo momento più felice con il sole a sud-est.

All'ingresso due pilastri determinano un preciso spazio iniziale e sorreggono un arcone marcato da due fasce ben rilevate e ampiamente forato al centro, dove si imposta una delicata mensola a segnare il punto di tangenza con la cupola. Simmetricamente precede l'abside un analogo arco dal cui foro sorge sempre una luce abbondante, relativamente all'oscurità della cappella, a sottolineare un aspetto di leggerezza, non realizzabile nella prima parte non illuminata dall'alto. Trasversalmente le pareti di imposta degli archi sono ampiamente svuotate da una porta con un alto timpano e, senza soluzione di continuità, da una cornice su cui paradossalmente insiste una mensola, a reggere l'architrave, che viene così a gravare, oltre che sui capitelli, anche nel punto meno portante della struttura. La parete intermedia, tenuta su di un piano leggermente più arretrato, più disteso, è come serrata tra due parti di più marcata intensità plastica; al di sopra della cornice due archi longitudinali, destinati a creare gli altri due punti di tangenza con l'imposta della cupola, sono resi quasi inavvertibili da una serie di raccordi tra l'architrave e la cornice di un'elegantissima finestra a flabello che svuota interamente l'arco, pur rimanendone ben distinta. Sembra essere la cornicetta della finestra a reggere, con una accentuazione che è mensola e timpano insieme, una cartella tangente all'imposta della cupola. Questa a sua volta si svolge su un piano arretrato rispetto all'ellissi di base ed è rafforzata da quattro occhi proprio nei punti in cui l'imposta si rafforza, e sembra gravare in corrispondenza dei pennacchi, anch'essi allusivamente svuotati con l'affresco di una inquadratura architettonica a cielo libero con i consueti angioletti.

La cupola ovale arretrata, dilatata dalla luce e affrescata con trionfi di nuvole e di angeli, è veramente un altro spazio esterno

visto attraverso il grande occhio della sua stessa imposta: è il culmine di una serie di sottili indicazioni tendenti a creare una dimensione trasversale che non esiste e a suggerire uno spazio centrale. L'intradosso, privo di accentuazioni, lascia campo libero alla illusività delle pitture la cui modesta qualità non raggiunge del tutto lo scopo che le giustifica.

La conca absidale, figurativamente staccata dall'interruzione dell'architrave che separa fortemente le pareti dalla copertura, è come addossata alla navatella e tenuta in ombra da una specie di arco trionfale architravato a tre fornici, decisamente slanciato verso l'alto e autonomo rispetto al fondo, destinato a diaframmare le luci nette e violente che lo perforano per creare un'atmosfera intensa attorno all'altare, che doveva essere probabilmente accentuata nel suo valore ed ammorbidita dalle decorazioni bronzee non eseguite.

La posizione spazialmente staccata dall'altare e la scenografica struttura in cui è inserito suggeriscono l'idea di una scena teatrale da osservarsi dalla navata, di uno spazio estraneo a quello naturale. A questo effetto contribuisce in misura determinante l'illusionismo della decorazione geometrica del catino absidale che dimostra otticamente una inesistente profondità.

Il tema spaziale è tra i più tipici del Vittone: una struttura staticamente limpida, semplice in questo caso, è contraddetta da uno schema figurativo che ne suggerisce un'altra, quest'ultima sottolineata od a sua volta contestata da un rapporto mutevole tra le masse, prodotto dalla luce che alleggerisce le parti portanti e da opportuni cambiamenti di piano. Tutto ciò costringe a valutare lo spazio secondo uno schema geometrico e figurativo composto di luci e ombre, di stacchi dei volumi, di raccordi lineari, frutto questi di un finissimo graficismo, di presenze statiche e dinamiche indipendenti dalla reale consistenza muraria.

L'apporto decorativo se da un lato è meno sobrio e meno legato alle linee ascendenti della struttura, come è tipicamente del Vittone, non è una semplice sovrapposizione e, senza rinunciare ad una sua compiutezza, è funzionale all'organizzazione spaziale. Risponde alle esigenze architettoniche di accentuazione e sottolineatura, sia addensando e diradando opportunamente i rilievi e quindi le ombre, sia attraverso l'immagine, e preziosa e retorica, di raccogliere i pesi apparentemente sugli elementi più deboli, per di più realizzati con sottili e nervose cornici, con quell'amore per il linearismo che è tanto evidente nell'arte settecentesca.

Particolarmente significativi in questo caso i finestroni, il cui esile contorno sembra sorreggere la cupola con la prevalenza formale del vuoto sul pieno realizzata nei lunettoni, e le bellissime porte, il cui timpano stretto e molto sollevato è raccordato da eleganti volute ad uno stilizzato panneggio che esclude qualsiasi funzione portante. Esso fa un tutt'uno con la porta in una forma delicatamente rastremata verso l'alto che, collegandosi attraverso una cornice, si riporta alle mensole di sostegno dell'architrave e in definitiva ne raccoglie il peso.

La decorazione anche dove si risolve come semplice aggettivazione delle superfici non scade di gusto né eccede, come talora nelle ultime opere del Vittone, meno controllate da questo punto di vista, specialmente di fronte a temi non sentiti. Non manca la presenza di un gusto classicheggiante comune alle opere successive al 1755, qui però meno marcato, a cui contribuiscono con una certa austerità di tono, i colori bruni e spenti, in contrasto con l'aerea luminosità delle strutture giovanili e soprattutto il distacco tra le pareti e la copertura, decisamente marcato dalla sporgenza delle cornici e dall'impostazione arretrata della volta e dei peducci della cupola, che danno all'insieme un aspetto misurabile e distinto in singoli elementi.

L'aggregazione delle parti sembra superare in certi punti la loro continuità: si tratta delle successioni di spazi di natura diversa non compenetrati. Nonostante i tentativi di unificare in un organismo centrale la prima parte del piccolo edificio pareti e coperture restano separati.

Si è perduta la tensione delle membrature lungo le linee di forza essenziali con effetto dinamico che è della migliore intuizione vittoniana, soltanto parzialmente tentata con l'uso della decorazione. La carenza di mezzi economici o, forse, una scelta hanno ridotto al minimo le complicazioni strutturali e la luce entra quasi diretta, comunque priva di quella serie di graduazioni che nei casi più riusciti ne fanno un'impalpabile ma calibrata architettura.

Lo spunto più interessante è dato proprio dall'arcone absidale, tentativo di recuperare, in un breve spazio, ed al servizio di un illusionismo che doveva essere vivificato dalla decorazione non eseguita intorno al medaglione, tutta una tradizione di trasparenze che dalla lontana origine palladiana giunge alla più diretta fonte della juvarriana chiesa del Carmine, esempio magistrale in varie maniere meditato e riproposto dal Vittone come dall'Alfieri.

Un giudizio completo su questa conclusione dell'edificio, che appare tuttavia magistrale, non si può dare: mancano troppi

elementi e non soltanto di carattere secondario. Oltre alle decorazioni, che dovevano arricchire il medaglione e l'altare, esiste una evidente deformazione dei valori luministici portata da una arbitraria chiusura delle parti più basse delle finestre laterali, e probabilmente dalla cecità del vano sotto l'arco di scarico. L'altare stesso ha una conclusione posticcia con l'aggiunta della statua di San Secondo su di un piedistallo proveniente da altro luogo, e neppure i riferimenti più immediati, come il giovanile altare Solaro di Govone, che ha molti punti di analogia, ci permettono di intuire il pensiero dell'artista. È notevole comunque la sostituzione dei più consueti fastigi a struttura ricca ed aperta con l'edicola chiusa, di forma guariniana, austero elemento del tutto inusitato in simile collocazione.

A parte ciò nessuna novità sostanziale nelle particolari forme architettoniche e decorative, quasi tutte di normale repertorio vittoniano: i finestroni ricalcano soprattutto quelli di S. Chiara a Torino (1742), di S. Maria Assunta a Riva di Chieri (1761) e di S. Croce di Chieri (1762); il caratteristico ovale centrale dell'altare, rimasto senza gli angioletti che dovevano contornarlo a fingere un sostegno, motivo non privo di originalità, era stato già previsto nel progetto per la parrocchiale di Borgo Masino (1755) e nel progetto di altare per Ottavio Solaro di Govone (1735) e, con tutt'altro spirito, nella Chiesa di S. Croce di Villanova di Mondovì (1755), ed infine in taluni progetti per la Consolata (1764); le porte, di una forma estranea alle prime opere del Vittone, sono un acquisto felice dal patrimonio formale corrente in Piemonte: già usate nella Chiesa di San Francesco d'Assisi in Torino (1767) e più tardi nel municipio di Chieri (1768) e in quello di Bra, non sicuramente datato, ma non lontano nel tempo, ricordano alcune forme di raccordo fra archi e finestroni della Chiesa di S. Croce a Villanova di Mondovì; le forature al centro dell'arco sono un fatto inconsueto, alla ricerca di fonti di luce secondo una complessività qui introvabile, ma ricalcano partiti decorativi già usati (S. Maria Maddalena a Foglizzo, S. Chiara a Bra, S. Croce a Torino).

L'altare, un'urna di buon disegno addossato ai consueti gradoni di marmo, è racchiuso fra due originalissime volute, che contestano le tradizionali forme degli altari piemontesi e, rovesciandolo, lo schema a capitello tanto caro all'Alfieri. Abbastanza inconsueto nella produzione vittoniana, ricorda in parte un disegno per S. Chiara di Alessandria e con il suo arcone forma un coretto simile a quello di un progetto conservato nel museo civico di Torino.

L'esame di quest'opera nell'insieme dell'attività del Vittone si presta a talune considerazioni sui modi con i quali egli ha operato trovandosi ad agire in situazioni fortemente vincolate dalle preesistenze. La vicinanza di architetture caratterizzate non sembra certo intimorirlo, ne lo invita a spiccate rinunce della propria personalità. Un esempio del massimo rilievo è costituito dalla progettazione della facciata del Duomo di Milano, dove il Vittone non ha mancato di dare una soluzione stilistica, nella scia del fondamentale intervento del Buzzi, ritenuto magistrale dai fabbricieri e pertanto da tenere presente.

Egli introduce certamente elementi di grande libertà reinventando un « ogivale » composto di elementi stilistici originalmente inseriti e genialmente coniugati con deformazioni in gotico di stilemi barocchi. Una libertà formale notevole che però non sembra usata in funzione contestativa o polemica.

Atteggiamento non dissimile quello tenuto nel Duomo di Asti, lavoro che tra l'altro denota una ancor maggiore rinuncia alla propria ricerca formale.

Nel San Secondo, nel proseguire con diverso stile un edificio che aveva ormai molto alterati i suoi caratteri interni, ma non fino al punto da non condizionare con le sue proporzioni ogni adiacente intervento, l'architetto recupera totalmente la sua libertà, pur non mancando di creare, particolarmente attraverso la limpidezza e la semplicità di contrasti dei volumi esterni, significative assonanze.

L'autore sembra agire sotto questo punto di vista con le stesse magistrali capacità con le quali inserisce, apparentemente senza sforzo, le proprie ricche fantasie nei tessuti urbani della provincia piemontese, coordinandoli con la preesistenza secondo rapporti visuali di massa e di gerarchia sempre felici.

Certamente Vittone è in un momento, al limite temporale della sua esperienza vitale di architetto, di ripensamento e forse di crisi. L'opera, se da un lato conferma le tendenze classicistiche di quegli anni, entro certi termini ne è un superamento nel tentativo parzialmente riuscito di far rivivere temi tipici dei primi lavori, come l'accordo tra schemi spaziali centrali e longitudinali, ma in una forma più pacata, che è in parte contraddittoria, e che con la dimensione e la nettezza delle aperture di fondo sembra denunciare il rifiuto di taluni virtuosismi. Varie le interpretazioni possibili: architettura di un uomo in crisi che cede a modi di corrente conformismo, architettura che presentando taluni valori di neoclassicismo tende a semplificarsi, o piuttosto l'emergere di una esigenza di paca-

tezza, di maggior equilibrio che porta ad un più sentito amore per la cultura figurativa di origine iuvarriana.

Non credo in una risposta univoca, ma mi pare che ogni motivo sia compresente e si sia unito agli altri a generare nell'architettura un ripensamento che non può essere valutato soltanto in termini negativi, ma anche come segno di una mutata sensibilità e come tentativo di conquista matura di tutto il bagaglio linguistico del barocco piemontese, in una sintesi scarsamente congeniale alla sua personalità e che perciò finisce talora per essere accademica. Un'accademia tuttavia, come in questo caso, di elevati traguardi nei valori formali e di esatta valutazione dell'importanza del proprio « fare » in senso artistico ed economico, che si traduce in una esatta percezione e soluzione professionale del proprio « tema ».

BIBLIOGRAFIA

- A. BEVILACQUA - LAZISE, *Asti Medievale*, Firenze, s.d. (1920?).
 N. GABIANI, *Asti nei suoi principali ricordi storici*, Asti 1930.
 M. GALLO, *Asti ed i suoi conventi*, Asti 1931.
 L. GENTILE, *La vita ed il culto del Martire S. Secondo cittadino e Patrono di Asti*, Asti 1933².
 L. VERGANO, *Storia di Asti*, Asti 1957.
 A. BIANCO, *Asti Medievale*, Asti 1960.

Desidero ringraziare Don Pietro Mignatta, parroco di San Secondo, che mi ha gentilmente concesso la consultazione dell'archivio; Don Alessandro Quaglia, restauratore della Chiesa; lo studente Guido Bonino autore dei rilievi sommari qui pubblicati ed il geom. Laerzio Borelli dell'archivio storico comunale di Asti sempre disinteressato ed entusiasta collaboratore degli studiosi.

REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Fot. 1: da un disegno di Don A. Quaglia; fot. 2, 3, 4: dai rilievi di Guido Bonino; fot. 5: dal periodico « Restauriamo San Secondo », numero I, Asti dicembre 1968 s.r.; le altre sono state eseguite dal fotografo Nello Zamperlini, Sesto S. G., su indicazioni dell'autore dell'articolo, con lastre 100 x 120 mm, obb. Simmar 95 mm a luce artificiale propria dell'ambiente, eccetto la n. 6, su pellicola 60 x 60 mm, Planar 75 mm.

N.B. Le fotografie sono state eseguite nel maggio 1972, dopo la conclusione degli ottimi restauri che hanno riportato alle dimensioni originali le finestre laterali dell'abside, in precedenza otturate per circa 40 cm nella parte inferiore, e chiusi con un serramento i vuoti tra il quadro ovale di fondo e le lesene che lo contornano, spazio che doveva probabilmente essere occupato dalle sconosciute ed irripetibili decorazioni, fatte di angeli e festoni bronzei, previste dal Vittone.

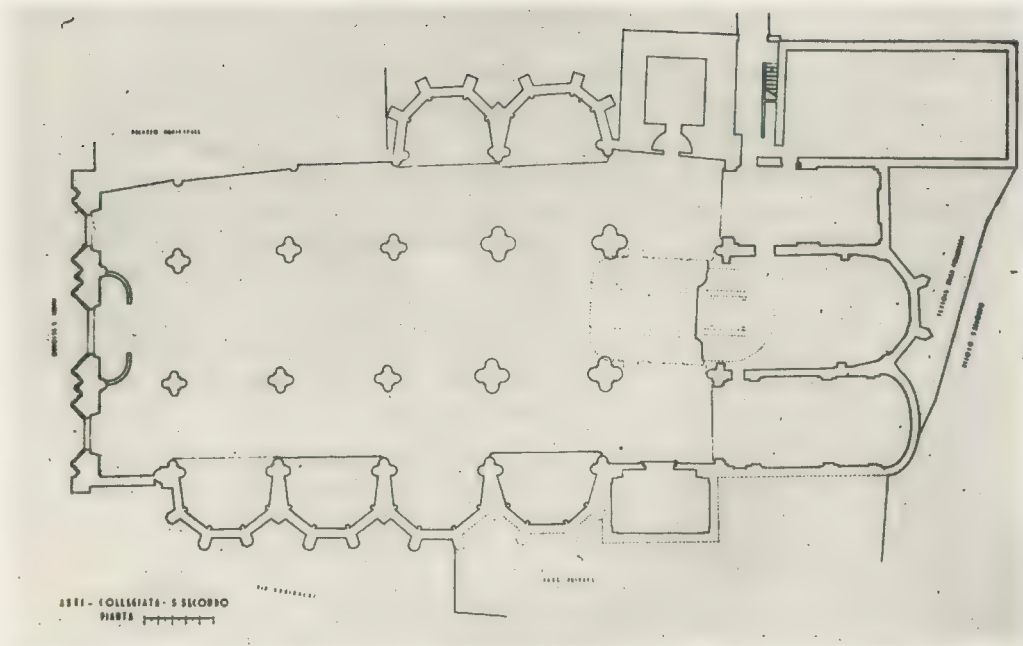


Fig. 1. - La pianta della chiesa di San Secondo in Asti. La cappella del Vittone è il prolungamento della navata destra.

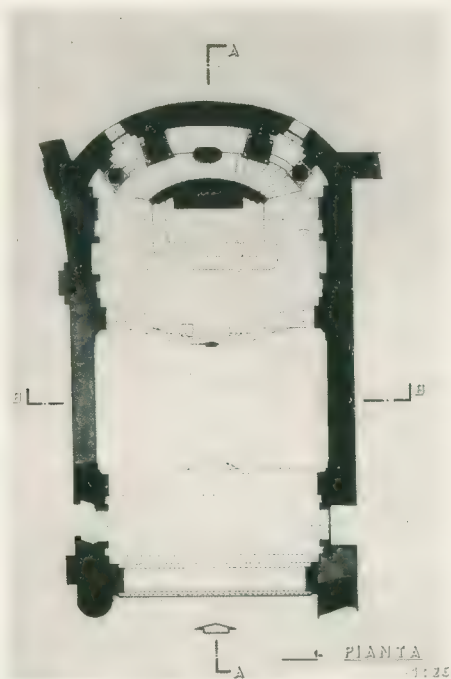


Fig. 2. - Cappella di San Secondo: pianta sommaria.

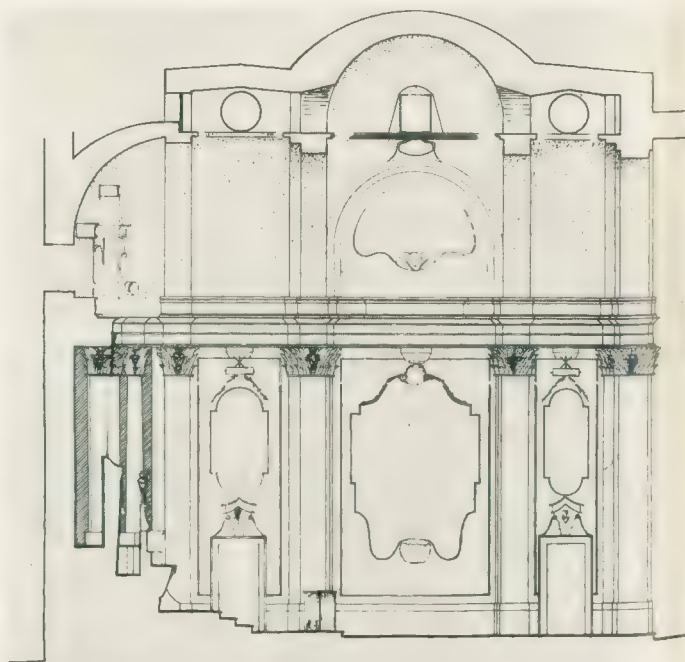


Fig. 3. - Cappella di San Secondo: sezione longitudinale sommaria (Sezione A-A - scala 1 : 25).



Fig. 4. - Collegiata di San Secondo: vista complessiva della parte absidale.



Fig. 5. - L'esterno della cappella nel lato libero.

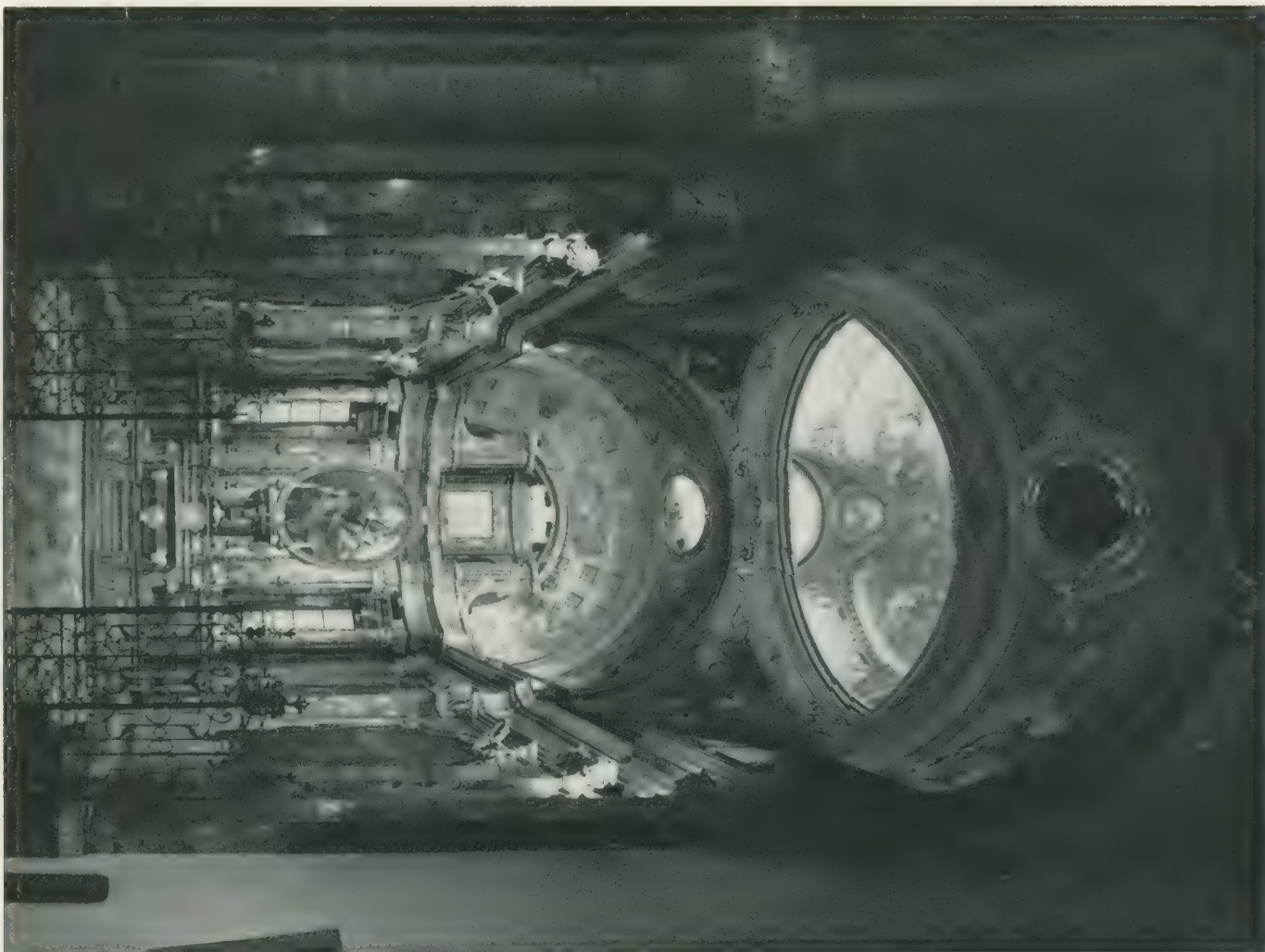


Fig. 6. -- La cappella come si presenta dalla navata destra della Collegiata di San Secondo.



Fig. 7. -- Il fianco sinistro della cappella.



Fig. 8. -- Particolare dell'altare. La chiusura del vano tra il quadro ovale e le lesene altera leggermente la presenza volumetrica della « garritta ».



Fig. 9. - Vista complessiva delle coperture dell'ingresso.



Fig. 10. - La parte superiore del fianco destro e l'attacco della copertura.

Il saggio del Dottor WERNER OECHSLIN

*I disegni di B. Vittone al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.
Catalogo ragionato*

che doveva comparire in questi volumi degli « Atti », sarà pubblicato successivamente in fascicolo particolare.

INDICE GENERALE

TOMO PRIMO

<i>Programma del Convegno</i>	Pag. 7
<i>Dedica alla memoria di Rudolf Wittkower</i>	» 11
AUGUSTO GUZZO, Presidente dell'Accademia	
<i>Saluto</i>	» 13
RUDOLF WITTKOWER	
<i>Le cupole del Vittone. Orazione inaugurale</i>	» 17

CAP. I – La disputa fra classicismo e barocco nel '700

ROSARIO ASSUNTO

<i>Ambivalenze dell'estetica settecentesca: classicismo e barocco</i> . .	Pag. 35
---	---------

1º, Ostinazioni antibarocche. 2º, Una polemica quadrifronte.
 3º, «...un'idea cotanto eccellente del bello...». 4º, «...distinguere da ragione a ragionaccia...». 5º, «...gli ornamenti che si convengono alla lor dignità...». 6º, Bellezza della verità contro bellezza come illusione. 7º, L'eredità di Gracián e l'eredità di Boileau. 8º, «...non può dilettersi l'intelletto nostro se non della cognizione del vero...». 9º, «...subjects for their admiration, not their criticism...». 10º, La metafora e la metamorfosi. 11º, Non-dialettizzabilità di classicismo e barocco. 12º, Fuochi d'artificio e allegorie filosofiche. 13º, Durata ed espansione dell'idea estetica barocca. 14º, Arte come perfezionamento della natura. 15º, «Il Bello dilettante e movente con soavità l'umano intelletto...». 16º, Grazia nella città barocca, e sua giustificazione classicista. 17º, Marte in mezzo alle Ninfe. 18º, «Una armoniosa totalità di bellezze». 19º, La perfezione della fantasia immaginativa.

NINO CARBONERI

<i>Il dibattito sul Gotico</i>	» 111
--	-------

La riproposta del Gotico. La controversia intorno alla facciata del duomo di Milano nel Seicento. Il Gotico nella cultura francese

tra Sei e Settecento. Il duomo di Milano nel Settecento. Il Gotico nelle valutazioni di alcuni teorici e scrittori italiani del Settecento.

ANDREINA GRISERI

Il classicismo juvarriano Pag. 153

EUGENIO BATTISTI

La rivalutazione del « Barocco » nei teorici del Settecento » 173

ALDO ROSSI

L'architettura dell'illuminismo » 215

VIRGILIO VERCELLONI

Origini del neoclassicismo architettonico e polemica antibarocca » 241

MANFREDO TAFURI

Giovan Battista Piranesi: l'architettura come « utopia negativa » » 265

STANISLAW WILINSKI

L'architettura in Polonia nel '700 tra barocco e classicismo . . » 321

CAP. II -- Bernardo Vittone

SANDRO BENEDETTI

L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730 Pag. 337

WERNER OECHSLIN

Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone » 393

Dati e Documenti. Lo studio all'Accademia di San Luca - Antonio Deriset. Il gusto archeologico - Juvarra, Fischer von Erlach. Riflessi dell'architettura romana - i disegni del Fontana.

HENRY MILLON

La formazione piemontese di B. Vittone fino al 1742 » 443

AUGUSTO CAVALLARI MURAT

Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani » 457

1°, Carattere antologico nella finalità didattico-esercitativa.
2°, Finalità e relatività dei protocolli modulari vitruviani.
3°, Proiezioni autobiografiche nella prosa tecnologica post-galileiana.
4°, « Effetti equilibrici » per la « Fermezza », conformazione intrinseca aggiornata. 5°, « Fermezza » apparente, come estrinsecazione linguistica e storica. 6°, « Utilità », conformazione intrinseca d'aspirazioni individuali e collettive. 7°, « Utilità », come estrinsecazione di preferenze formali nel gusto. 8°, « Produzione delle immagini » e « giudizio delle opere ». 9°, « Leggiadria » mediante rinnovabile apparente « Decorazione ». 10°, « Dell'Estimo de' Beni sì stabili, che mobili ». 11°, Tre categorie critiche inno-

vatrici della venustà visiva. 12°, Sistematica sperimentazione di fattori significativi nella totale «produzione delle idee». 13°, Meditazione didattica, «cosa molto particolare e meravigliosa». 14°, Contrastata mallevèria per futuri eventi architettonici.

TOMO SECONDO

CAP. II – Bernardo Vittone (continuazione)

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

Centralità ed estensione nelle opere sacre di Bernardo Vittone . . . Pag. 9

WERNER OECHSLIN

Vittone e l'architettura europea del suo tempo » 29

Considerazioni tipologiche dell'architettura del Vittone. Parallelità dell'arte europea - Brinckmann e il Guarinismo. Parallelo - il vocabolario del barocco internazionale. Per la tipologia della architettura vittoniana - spazio centrale, camera di luce, Scheitelöffnung, «scavo di vele». Aspetti tipologici nei trattati del Vittone - l'intenzione didattica.

WERNER MUELLER

Vittone e il modo stereotomico » 81

MARCELLO FAGIOLO

L'universo della luce nell'idea di architettura del Vittone . . . » 117

Il grande Architetto dell'Universo. Ermetismo e ortodossia. Luce divina ed emanazionismo. Dalle idee archetipe all'architettura. La geometria e la matematica «luminose». Il metodo algebrico. Simbolo e allegoria. Emblematismo della luce e dell'architettura. Interpretazione scientifica dello spazio-luce.

PAOLO PORTOGHESI

Vittone nella cultura europea » 175

La sintesi tipologica nell'architettura religiosa. Il rapporto tra interno ed esterno della tipologia religiosa. Il tema della luce.

CAP. III – Documenti ed attribuzioni

CARLO BRAYDA

Documentazioni ed attribuzioni di edifici vittoniani Pag. 205

I, Torino: il collegio delle provincie. II, I cinque disegni di Foglizzo. III, Beinasco: Chiesa della confraternita di Santa Croce. IV, San Sebastiano Po: incarichi e disegni vittoniani per la rico-

struzione della chiesa parrocchiale. V, San Sebastiano Po: i lavori nel castello e nelle sue dipendenze rurali. VI, Torino: il palazzo dei conti Novarina nel cantone Sant'Ignazio. VII, Spigno Monferrato: il progetto della nuova chiesa parrocchiale.

BRUNO SIGNORELLI

Vittone a Pinerolo Pag. 245

Premessa. L'ospizio dei catecumeni. La visita del Mellaredo. L'intendente Ottavio Avenato del Lingotto. Vittone processato e assolto. La piazza d'armi. Conclusione.

NINO CARBONERI

Attribuzioni e documenti vittoniani » 283

Il progetto per il Santuario di Oropa. La Certosa di Casotto: natura e limiti dell'intervento vittoniano. Vittone e la parrocchiale di San Germano Vercellese.

AUGUSTA LANGE

Disegni originali di Bernardo Vittone per la chiesa e monastero di santa Chiara di Torino » 301

AUGUSTA LANGE

La « speciosissima » Cappella del castello della Salza a Marene (1753-1754) » 313

AUGUSTA LANGE

Due interventi di Bernardo Vittone in materia di acque » 325

Lavori e prese della Stura e Dora.

UMBERTO BERTAGNA

Disegni e documenti inediti di Bernardo Vittone conservati nell'archivio di stato di Torino Pag. 327

Torino, Chiesa e convento di Santa Chiara. Chieri, Collegio dei P. P. Barnabiti della Consolata. Trino, Chiesa di Santa Caterina dei Padri di San Domenico. Torino, Chiesa di Santa Caterina dei Padri di San Domenico. Torino, Monastero delle Carmelite (di Santa Cristina). San Sebastiano Po, lavori di «rimodernamento ed accrescimento delle fabbriche del palazzo del conte P. F. Novarina e della chiesa parrocchiale». La Manta, chiesa viceparrocchiale della Madonna degli Angeli. Asti, Certosa. Nizza Monferrato, Convento dei P. P. Minori Osservanti Riformati. Acqui, Seminario.

AMEDEO BELLINI

Un'opera sconosciuta di Bernardo Vittone: la cappella di San Secondo nella omonima chiesa di Asti » 355

FINITO DI STAMPARE NEL GENNAIO 1974
CON I TIPI DELLA
TIPOGRAFIA VINCENZO BONA DI TORINO

